Introduzione
Di cosa parliamo quando parliamo di letteratura

Questo volume aspira a essere divulgativo ma contemporaneamente problematico e critico. Non intendiamo infatti elencare in sequenza i nomi e le idee dei principali teorici novecenteschi, ma semmai affrontare alcune grandi questioni e raccontare come quei teorici hanno preso posizione rispetto a esse, e se e come ne sono venuti a capo; questo a partire dalla questione preliminare, la più immediata ma anche la più difficile di tutte, quella che corrisponde al titolo di un memorabile saggio di Jean-Paul Sartre (1905-1980): *Che cos'è la letteratura?* (1948). I criteri che solitamente sono stati adottati per rispondervi sono tre: quello *istituzionale* (è letteratura quel che una società definisce tale), quello *immaginario* (sono letterari i discorsi che ci fanno evadere dalla realtà), quello *formale* (sono letterari quei discorsi che presentano specifiche caratteristiche linguistiche). Come vedremo, a seconda della prospettiva che si adotta cambia la risposta che si dà. Ma se questo è l'interrogativo di base è vero anche che resterà un po' sullo sfondo, mentre affronteremo più puntualmente e diffusamente altre questioni più vicine alla comune prassi interpretativa. La prima di esse sarà: da dove viene la letteratura? Da quali realtà psichiche o culturali, individuali o collettive emana? O se preferiamo: quali istanze, bisogni o desideri esprime? La seconda: la letteratura è un gioco fine a sé stesso, un puro divertimento, oppure ci parla del mondo, lo rispecchia, lo imita? E, in questo caso, secondo modalità trasparenti o deformanti? La terza: di che tipo è il messaggio o il significato che veicola un'opera letteraria? È traducibile in parole piane e razionali o presenta caratteristiche che la rendono refrattaria al discorso logico? La quarta: tale significato è fisso nel tempo o cambia a seconda del lettore, delle epoche, delle società, e insomma della prospettiva che si adotta? La quinta: esistono criteri o procedure per stabilire l'eccellenza estetica di un testo o, ancora una

volta, tutto è demandato alla sensibilità soggettiva, oppure alle scelte di élite che impongono di considerare valide solo certe opere? E infine l'ultima: a cosa e a chi serve la letteratura? Che funzione svolge dentro una certa comunità o anche nello sviluppo della specie umana? Serve a diffondere immagini del mondo che confermano l'ordine vigente o a proporcene di originali e scomode?

Anche se è sempre possibile proporre altre domande e articolarle in modo diverso, sono questi i nodi concettuali fondamentali con cui si sono confrontati tutti i teorici della letteratura. Ad essi perciò ci riferiremo continuamente anche quando non li evocheremo esplicitamente. Come si può constatare non sono problemi che riguardano solo gli specialisti, ma possono interessare tutti coloro che consumano romanzi, poesia, teatro, canzoni, cinema ecc., e amano rifletterci sopra. In fondo cercare di comprendere cosa sia, come funzioni, a cosa serva la letteratura significa cercare di comprendere che tipo di relazione intercorra tra le parole e le cose, tra i testi e la vita che conduciamo, e significa anche chiedersi se e come, rappresentando e raccontando il mondo, possiamo dargli un senso condiviso. Anche se non sono stati solo i teorici della letteratura a porsi questi problemi, crediamo che le loro risposte possano aiutare tutti a orientarsi meglio. Ci piace dunque immaginare che un libro come il nostro contribuisca a fare uscire il discorso critico-teorico dal suo attuale isolamento, per renderlo parte viva della discussione intellettuale pubblica.

Ecco adesso qualche premessa e istruzione per l'uso di questo manuale. Mentre nei capitoli successivi approfondiremo alcune specifiche teorie, in questa *Introduzione* vi proponiamo un rapido inquadramento delle principali linee di ricerca e riflessione, scegliendo come motivo dominante il conflitto tra l'approccio mimetico e quello anti-mimetico. Quest'ultimo ha cominciato ad affermarsi a partire dalla metà dell'Ottocento in Francia. È stato infatti Charles Baudelaire (1821-1867), che però sviluppava alcuni spunti di Edgar Allan Poe (1809-1849), il primo a proporre con enfasi l'idea che la poesia non debba mirare all'Insegnamento o alla Morale o alla Verità, perché essa «non ha per oggetto [...] che sé stessa» (Baudelaire, 1857, p. 828). È la linea dell'*autonomia del bello*, che dopo Poe e Baudelaire altri scrittori e poeti – Flaubert, Mallarmé, Proust – proseguiranno e approfondiranno. Spesso questi scrittori sono stati considerati antesignani delle posteriori teorie autoreferenzialiste ma va ricordato che essi avevano una idea altissima della funzione sociale della letteratura, tanto che ri-

tenevano che soltanto essa, dopo la fine della religione, avrebbe potuto trasfigurare e "salvare" il senso dell'esperienza umana, altrimenti destinata all'insignificanza e all'oblio. Solo nel Novecento questo tipo di visione attecchirà negli studi letterari veri e propri – si pensi alla concezione estetica di Benedetto Croce, al formalismo russo ma soprattutto allo strutturalismo francese (cfr. CAPP. 1 e 5) – e anzi si radicalizzerà fino al punto di trasformarsi nella concezione autoreferenzialista vera e propria, secondo cui i testi poetici non rimanderebbero a nessuna realtà extratestuale, ma unicamente a sé stessi. Tale concezione, che ha rotto con le poetiche della mimesi prevalenti in Europa da Aristotele in poi, è stata da allora sostanzialmente egemone fino a oggi. Tutte le riflessioni che si sono date intorno alla letteratura hanno in qualche modo fatto i conti con questo nuovo paradigma, sia per aderire ad esso che per contestarlo.

Per raccontare di come i vari teorici si siano riposizionati rispetto ai sostenitori dell'autonomia dell'arte abbiamo scelto un ulteriore criterio ordinativo e cioè la piccola ma geniale tassonomia concepita da Roman Jakobson (1896-1982) per descrivere i sei principali fattori della comunicazione umana. Essi sono: il *mittente*, il *messaggio*, il *destinatario*, il *contesto*, il *contatto*, il *codice* (cfr. Jakobson, 1960). Ora, a seconda che un messaggio metta l'accento su un fattore piuttosto che un altro, ne risulta una *funzione linguistica* diversa. Tralasciando per il momento le altre, ricordiamo che in tutti quei casi in cui «l'accento viene posto sul messaggio in quanto tale» (ivi, p. 189) si può parlare di «funzione poetica». Ci sarebbero insomma messaggi che ci colpiscono e interessano per come sono *fatti*, per la loro forma più che per il loro contenuto. È importante però riportare quel che subito Jakobson aggiunge: «la funzione poetica non è la sola funzione dell'arte del linguaggio, ne è soltanto la funzione dominante, determinante, mentre in tutte le altre attività linguistiche rappresenta un aspetto sussidiario, accessorio» (ivi, p. 190). A dire che, anche quando prevale la funzione poetica, sono comunque attive le altre funzioni, solo che restano sullo sfondo, tanto è vero che mentre si possono dare casi in cui siamo incerti su quale sia la funzione preponderante non si danno mai casi di pura poeticità, come invece vorrebbero i propugnatori dell'autoreferenzialità. Siccome i critici che si sono opposti a questa assolutizzazione del messaggio letterario hanno valorizzato l'uno o l'altro degli altri cinque fattori, potremo agevolmente far corrispondere a ognuno di essi uno specifico approccio critico-teorico. Distingueremo allora a grandi linee tra:

1. l'approccio fondato sul Mittente, che si interroga sulla relazione tra l'autore e l'opera (l'approccio biografistico);
2. quello fondato sul Destinatario, che si interroga sulla relazione tra l'opera e il lettore (l'approccio ricezionista);
3. quello fondato sul Contatto, che si interroga sulle interferenze e i disturbi che possono intervenire nella trasmissione di un testo attraverso lo spazio e il tempo (l'approccio filologico);
4. quello fondato sul Codice, che si interroga riguardo all'incidenza di regole, convenzioni, canoni su ogni singola opera e sui rapporti tra questa e la letteratura precedente e seguente (l'approccio intertestuale);
5. quello fondato sul Contesto, che si interroga sulla relazione tra l'opera e le circostanze storico-sociali dentro cui essa è stata prodotta, sia in quanto costituiscono oggetto della sua rappresentazione sia in quanto possono averla condizionata (l'approccio storico-sociologico).

Oltre a questi c'è l'approccio da cui siamo partiti, che sarebbe dunque il sesto, quello che si concentra sulla struttura dell'opera in quanto tale, e cioè su come essa è fatta e funziona, e corrisponde all'approccio formalista o strutturalista. Prenderemo ora brevemente in esame queste correnti di pensiero sempre ponendole in relazione dialettica con il paradigma dell'autonomia del bello.

I
L'approccio biografistico

A inaugurare questa tendenza critica è stato Charles-Augustin de Sainte-Beuve (1804-1869), e per dirla in breve si tratta di un'impostazione che fa dipendere l'interpretazione e anche la valutazione dell'opera dalle conoscenze che noi abbiamo circa l'uomo che l'ha prodotta: solo se si conosce «l'esistenza prima, oscura, nascosta, solitaria» dell'uomo «si può dire che voi possedete a fondo e che voi sapete il vostro poeta» (Sainte-Beuve, 1844-78, vol. I, p. 679). Questo metodo di studio è stato forse quello più osteggiato dai sostenitori dell'autonomia del bello, vale però la pena riconoscergli dei meriti oggettivi. Porre in rapporto un'opera con la concreta vita di un uomo fu un progresso rispetto a una tradizione di tipo astratto e normativo che veniva dall'antichità e che situava l'opera in relazione a regole di genere, a codici da rispettare, a modelli da imitare. Inoltre per Sainte-Beuve parlare della

vita di un autore significava inquadrarlo storicamente e dunque situare l'opera nel suo proprio tempo; il che favorì lo sviluppo di una maggiore sensibilità storico-culturale rispetto ai testi.

Fu Marcel Proust (1871-1922) a portare l'attacco decisivo *Contro Sainte-Beuve* (è questo il titolo del suo saggio incompiuto) e il suo metodo; per lui infatti «un libro è il prodotto di un io diverso da quello che si manifesta nelle nostre abitudini, nella nostra vita sociale, nei nostri vizi» (Proust, 1909, p. 16). L'idea è dunque quella che nel momento in cui un autore compone la sua opera egli oltrepassa le sue intenzioni coscienti, si emancipa momentaneamente dalle sue credenze e appartenenze di uomo e cittadino. Dopo Proust saranno tanti gli scrittori e i critici che attaccheranno il paradigma biografistico; lo faranno i formalisti russi, lo farà Croce, e anche Thomas Stearns Eliot (1988-1965) secondo cui la poesia «non è l'espressione di una personalità, ma una fuga dalla personalità» (Eliot, 1919, p. 401).

Facendo tesoro di alcuni di questi spunti, alcuni critici di area formalista e strutturalista elaborarono concetti utili, quale quello di *autore implicito*. Esso fu avanzato da Wayne Booth (1921-2005) che lo concepì come una funzione interna al testo, una sorta di istanza unificante, che può e deve essere ricavata per inferenza solamente da esso e non certo da documenti extratestuali. Esiste sì dunque una intenzione ultima, ma non è quella dell'autore biograficamente inteso (*intentio auctoris*), bensì quella dell'opera (*intentio operis*; cfr. Booth, 1961). Si trattava di concetti ragionevoli e a tutt'oggi utili per gli studi letterari, che però sono stati messi in ombra da prese di posizione più radicali e anche paradossali, come è spesso accaduto nella critica del secondo Novecento, dove l'estremismo teorico ha quasi sempre prevalso su prospettive ancorate al senso comune (non a caso Antoine Compagnon ha parlato di un «demone della teoria»). Si pensi a Roland Barthes (1915-1980), che alla «morte dell'autore» arrivò a dedicare un suo memorabile saggio, dove proclamava che nel testo «è il linguaggio che parla, non l'autore» (Barthes, 1967, p. 53), con questo portando un attacco decisivo all'idea che l'opera veicoli un significato unitario e coerente: «dare un Autore a un testo [...] è provvederlo di un significato ultimo» (ivi, p. 56). Per Barthes il soggetto dell'enunciazione non preesiste ad essa ma si produce con essa, e «lo scrittore non può che imitare un gesto sempre anteriore, mai originale; il suo solo potere consiste nel mescolare le scritture» (ivi, pp. 54-5). Se però non c'è più autore dietro o prima dell'opera allora non c'è nemmeno mondo prima di essa. A essere

vita di un autore significava inquadrarlo storicamente e dunque situare l'opera nel suo proprio tempo; il che favorì lo sviluppo di una maggiore sensibilità storico-culturale rispetto ai testi.

Fu Marcel Proust (1871-1922) a portare l'attacco decisivo *Contro Sainte-Beuve* (è questo il titolo del suo saggio incompiuto) e il suo metodo; per lui infatti «un libro è il prodotto di un io diverso da quello che si manifesta nelle nostre abitudini, nella nostra vita sociale, nei nostri vizi» (Proust, 1909, p. 16). L'idea è dunque quella che nel momento in cui un autore compone la sua opera egli oltrepassa le sue intenzioni coscienti, si emancipa momentaneamente dalle sue credenze e appartenenze di uomo e cittadino. Dopo Proust saranno tanti gli scrittori e i critici che attaccheranno il paradigma biografistico; lo faranno i formalisti russi, lo farà Croce, e anche Thomas Stearns Eliot (1988-1965) secondo cui la poesia «non è l'espressione di una personalità, ma una fuga dalla personalità» (Eliot, 1919, p. 401).

Facendo tesoro di alcuni di questi spunti, alcuni critici di area formalista e strutturalista elaborarono concetti utili, quale quello di *autore implicito*. Esso fu avanzato da Wayne Booth (1921-2005) che lo concepì come una funzione interna al testo, una sorta di istanza unificante, che può e deve essere ricavata per inferenza solamente da esso e non certo da documenti extratestuali. Esiste sì dunque una intenzione ultima, ma non è quella dell'autore biograficamente inteso (*intentio auctoris*), bensì quella dell'opera (*intentio operis*; cfr. Booth, 1961). Si trattava di concetti ragionevoli e a tutt'oggi utili per gli studi letterari, che però sono stati messi in ombra da prese di posizione più radicali e anche paradossali, come è spesso accaduto nella critica del secondo Novecento, dove l'estremismo teorico ha quasi sempre prevalso su prospettive ancorate al senso comune (non a caso Antoine Compagnon ha parlato di un «demone della teoria»). Si pensi a Roland Barthes (1915-1980), che alla «morte dell'autore» arrivò a dedicare un suo memorabile saggio, dove proclamava che nel testo «è il linguaggio che parla, non l'autore» (Barthes, 1967, p. 53), con questo portando un attacco decisivo all'idea che l'opera veicoli un significato unitario e coerente: «dare un Autore a un testo [...] è provvederlo di un significato ultimo» (ivi, p. 56). Per Barthes il soggetto dell'enunciazione non preesiste ad essa ma si produce con essa, e «lo scrittore non può che imitare un gesto sempre anteriore, mai originale; il suo solo potere consiste nel mescolare le scritture» (ivi, pp. 54-5). Se però non c'è più autore dietro o prima dell'opera allora non c'è nemmeno mondo prima di essa. A essere

criticata in altre parole è l'idea che l'opera parli della realtà: quando infatti l'autore si riferisce a sensazioni ed emozioni che ha provato, in definitiva, secondo Barthes, non farebbe altro che impiegare «un dizionario preconfezionato le cui parole non possono spiegarsi se non attraverso altre parole e così via indefinitamente» (*ibid.*). E a evaporare non è solo il riferimento alla realtà ma anche a un qualsiasi senso: «La scrittura pone continuamente un senso, ma è sempre per evaporarlo: essa procede a una esenzione sistematica del senso» (ivi, p. 56). Barthes era partito da una critica ragionevole al biografismo ma è poi giunto a sostenere posizioni anti-mimetiche estremistiche e antitetiche a ogni senso comune. In un saggio quasi contemporaneo a quello di Barthes, Michel Foucault (1926-1984) scrisse a sua volta che l'autore non è altro che «un effetto del discorso», una «caratteristica di un modo di esistenza, di circolazione e di funzionamento di certi discorsi all'interno di una società» (Foucault, 1969, p. 9), e cioè di una società dove a tutti i livelli domina la logica della proprietà individuale (in altre epoche chi fosse e come si chiamasse l'autore non importava tanto). Più in generale si dirà che questi attacchi all'autore sono in realtà attacchi al Soggetto e anzi all'Uomo, di cui infatti Foucault ha proclamato enfaticamente la fine: «L'uomo non è che un'invenzione recente, [...] una semplice piega nel nostro sapere», che verrà cancellata «come sull'orlo del mare un volto di sabbia» (Foucault, 1966, p. 414).

E tuttavia anche a fronte dell'ostracismo che cadde sulla nozione di autore ci sono stati studiosi che hanno continuato ad applicare, sia pure in controtendenza, metodi in qualche modo biografistici durante tutto il Novecento. Una delle principali linee di resistenza è stata quella rappresentata dagli studi di ispirazione psicoanalitica. Secondo noi non è certo questo il filone di studi di derivazione freudiana più interessante e promettente, bensì quello che si concentra sui contributi logici e semiotici estrapolabili dai testi freudiani (cfr. CAP. 7). In altre parole i critici letterari avrebbero molto più da imparare da concetti retorici come *spostamento*, *condensazione*, *negazione*, *proiezione*, *rappresentazione mediante il contrario* ecc., che da concetti come *complesso di castrazione* o *invidia del pene* ecc. (a questo proposito cfr. PAR. 7.9). Resta il fatto che sono molti i critici che hanno "messo gli autori sul lettino", trattando i loro testi alla stregua di sintomi, sogni, lapsus e trascurando così il loro valore intrinseco: il primo a seguire questo metodo è stato in fondo lo stesso Freud. Ancora più numerosi sono stati quelli che hanno fatto dello psicologismo, e cioè che si sono dedicati

a interpretare certi dati del testo in chiave simbolico-contenutistica, concentrandosi sui cosiddetti complessi psichici. Si spiegano anche così le ossessive insistenze di Roland Barthes sul complesso di castrazione, che per esempio lo hanno portato a interpretare il nome di un personaggio di Balzac che dà il titolo a un suo racconto (*Sarrazine*) come sintomatico di questo complesso: la *z* che compare nel nome al posto della più comune *s* (Sarra*s*ine) sarebbe infatti la «lettera della mutilazione», essendo «stridula come una frusta punitrice, un insetto erinnico», essa «taglia, barra, riga» (Barthes, 1970, p. 100). A distanza di anni è difficile non provare imbarazzo davanti a conclusioni tanto fantasiose e a tanti altri simili abusi che si sono compiuti in nome di un malinteso uso della psicoanalisi.

Resta però vero che in alcuni casi questo tipo di critica ha prodotto risultati interessanti. Questo è accaduto tutte le volte in cui si è confrontata con testi che presentavano un *vuoto di senso*, una sua misteriosa carica allusiva, che quasi impone all'interprete di ricercare spiegazioni di tipo psico-biografico. Si pensi per esempio a Marie Bonaparte (1882-1962) e al suo *Edgar Allan Poe. Sa vie. Son oeuvre* (1933). Avendo notato che in tanta parte dell'opera di Poe ricorrono immagini di tipo necrofilico Marie Bonaparte avanza la tesi persuasiva che tale ossessione si spiegherebbe con un'esperienza infantile dell'autore, e cioè con la fissazione erotica del bambino di tre anni al cadavere della madre amatissima. Certo, è un'ipotesi di tipo biografico che però viene convalidata dalle tante apparizioni (terrificanti-affascinanti) di morti-vivi o di vivi-morti che costellano i racconti dello scrittore: «Maria Bonaparte riconosce nelle tre novelle la struttura di un'ossessione e la riconosce come *ossessione testuale*» (Eco, 1979, p. 182; corsivo nostro). In questo caso l'ipotesi biografica ha l'effetto di dare più senso e coerenza a tutte quelle immagini. Qualcosa del genere si può dire della *psicocritica* di Charles Mauron (1899-1966). Il metodo di Mauron consiste nel "sovrapporre" passi diversi di uno stesso autore fino a ricostruire una vera e propria rete di immagini ricorrenti che Mauron chiama *metafore ossessive* e che prese insieme costituiscono il "mito personale" di quello scrittore (cfr. Mauron, 1963). Ora, è vero che Mauron riconduce tutte queste costanti alla persona dell'autore, ma è vero anche che la desume quasi esclusivamente dai testi, così che i fatti biografici ricavabili da altre fonti fungono solo da controprove. In altri casi però il reperimento di queste altre fonti si rivela fondamentale. Se per esempio Mauron non avesse messo in chiaro, sfruttando un tema giovanile

di Mallarmé, che dietro a tanti episodi della poesia di quell'autore sta il fantasma della sorellina morta precocemente noi non capiremmo molte sue liriche. Più in generale si dovrà dire che spesso, per quel genere eminentemente idiosincratico che è la lirica moderna, alcune ricognizioni nella vita dell'autore si rivelano imprescindibili ai fini della comprensione testuale.

Soffermiamoci adesso su quegli approcci che mescolano fenomenologia e psicoanalisi. Mi riferisco prima di tutto a Sartre che nel suo *Baudelaire* (1947) mescola i materiali letterari con quelli biografici per ricostruire una sorta di originario progetto esistenziale, quello secondo cui il soggetto Baudelaire si "inventò": «Fare il Male per il Male significa esattamente fare per deliberata volontà il contrario di ciò che si continua a dichiarare Bene. Significa volere ciò che non si vuole» (Sartre, 1947, p. 67). Di chi sta parlando Sartre: dell'uomo o della sua opera? Dell'uno e dell'altro, si direbbe. Non distingue tra i due piani, e in questo è più che mai interno al paradigma sainte-beuviano. Tanto più che condivide con quel critico l'inclinazione alla demistificazione del genio. Si spiega così la sua insistenza sulla malafede di Baudelaire, che si pretende cattolico e celebra il male. Il saggio di Sartre è narrativamente appassionante, ma c'è da chiedersi perché un uomo capace di tanta malafede ci abbia poi lasciato poesie che ci entusiasmano così tanto.

Analogo a quello sartriano, ma molto più rigoroso e pertinente dal punto di vista critico-letterario, è l'approccio che adotta Jean Starobinski (n. 1920) nel suo *Jean-Jacques Rousseau: la trasparenza e l'ostacolo* (1976). Lo dimostra anche solo questo passo dove il critico si sofferma sugli episodi di esibizionismo di cui è protagonista Jean-Jacques: «Invece dunque che ridurre l'opera letteraria a non essere che un mero travestimento di una tendenza infantile, l'analisi mirerà a scoprire nei fatti primari della vita affettiva ciò che li obbliga ad andare fino alla forma letteraria, al pensiero e all'arte» (Starobinski, 1976, p. 266). È l'applicazione di quello che Starobinski chiama *metodo prospettivo* per distinguerlo dal metodo regressivo della critica biografistica classica. Secondo il critico infatti «non è più il principio dell'emanazione o del riflesso che farà autorità, ma il principio dell'invenzione instauratrice», per cui l'opera è rivelatrice «non soltanto per la sua rassomiglianza con l'esperienza interiore dell'autore, ma in ragione della sua differenza» (Starobinski, 1970, p. 27). Come a dire che i contesti di vita dell'autore condizionano sì l'opera, ma si tratta allora di «condi-

zioni necessarie», che non devono essere scambiate con le «condizioni sufficienti» dell'atto creativo: «la psicologia non illuminerà direttamente l'opera a partire dalle sue condizioni sufficienti, ma ce ne avrà almeno fatto intuire le condizioni necessarie» (ivi, p. 28).

Il riferimento di Starobinski ai condizionamenti sociali ci porta a occuparci dell'altra linea di resistenza del biografismo e cioè quella rappresentata da un certo marxismo. Come sappiamo, per Marx è molto importante al fine di comprendere le azioni umane situare l'uomo che le compie nel suo contesto materiale, e prima di tutto determinare la sua appartenenza e posizione dentro lo scontro di classe. E tuttavia sia Marx che Engels hanno riconosciuto una notevole autonomia all'espressione letteraria, osservando come uno scrittore filo-monarchico quale Balzac avesse scritto romanzi che risultavano più illuminanti circa le dinamiche sociali capitalistiche di quelli scritti da autori mossi da intenti programmaticamente progressisti (a questo proposito cfr. PAR. 4.2). Resta però vero che ci sono stati e ci sono critici che hanno inteso l'opera come il riflesso dell'ideologia e dei pregiudizi di classe dell'autore considerato come persona. Si pensi per esempio a come in un suo saggio anti-wagneriano Adorno abbia improvvidamente fatto discendere da certi giudizi sulla persona e sulla sua «mancanza di carattere» («Wagner [...] poche settimane dopo la fuga da Dresda, dove aveva avuto parte così in vista nell'insurrezione di Bakunin, pregava Liszt in una lettera di ottenergli uno stipendio dalla granduchessa di Weimar, il duca di Coburgo e la principessa di Prussia») alcuni perentori e poco perspicui giudizi sull'opera: «l'armonia wagneriana che scivola dalla sensibile, e ricade di dominante in tonica, difetta anch'essa di resistenza» (Adorno, 1952, p. 10). Ma si pensi qui ad alcuni sviluppi della critica cosiddetta postcoloniale e anche a quella di orientamento femminista o *gender*. Là dove non ci si concentra «sul potenziale metaforico della situazione femminile» (Jehlen, 1981, p. 597), o di quella coloniale, come invece fanno i migliori tra quei critici (su queste tendenze della critica cfr. CAP. 11), può succedere che le origini nazionali o l'appartenenza di genere (degli autori o dei personaggi) vengano a svolgere un ruolo decisivo nei giudizi portati, con il risultato scontato di valorizzare il Nero contro il Bianco, l'Oriente contro Occidente, il Femminile contro il Maschile ecc. Risulta in definitiva difficile per questi critici concepire che i grandi autori possano contraddire "in quanto scrittori" le posizioni e i pregiudizi che condividevano "in quanto uomini".

2
L'approccio ricezionista

Occupiamoci adesso di quegli studi che hanno affrontato il testo letterario situandosi dal punto di vista del lettore e constatiamo che fu quasi inevitabile che la «morte dell'autore» producesse come contraccolpo la fortuna del lettore come nuova angolazione da cui considerare l'opera (su questo approccio si rimanda qui una volta per tutte per approfondimenti al CAP. 6). D'altra parte questi studi si sono posti anche in aperto contrasto con gli approcci centrati sull'autonomia del testo che per definizione intendevano tener fuori dall'interpretazione letteraria le reazioni psicologiche e affettive del lettore, ritenendole inappropriate perché accidentali. William Wimsatt (1907-1975) e Monroe Beardsley (1905-1982), due autorevoli rappresentanti del *New Criticism* (una sorta di variante americana del formalismo russo), coniarono la formula *affective fallacy* per descrivere l'errore che si compie allorché si valuta un'opera sulla base delle proprie emozioni e impressioni (cfr. Wimsatt, Beardsley, 1949, pp. 31-55). In questo essi non facevano altro che perorare la causa di una critica che si proponeva di essere oggettiva e neutrale. A partire dagli anni Settanta però questo primato del testo inteso come autosufficiente è stato posto sotto attacco e ci si è sempre più interessati al ruolo del Destinatario, cioè del Lettore. Da un approccio che si voleva oggettivo ai testi si è dunque passati a un approccio più soggettivo.

Per orientarci meglio distinguiamo tra quegli studiosi che hanno concepito il lettore come istanza interna al testo (cfr. il Lettore Implicito di Wolfgang Iser o il Lettore Modello di Umberto Eco), e quelli che invece si sono interessati alle dinamiche empiriche e sempre variabili della ricezione. Nel primo caso parleremo di una *funzione-destinatario* (parallela alla *funzione-destinatore*) e diremo che essa è inscritta nel testo e che il lettore reale non può non tenerne conto; nel secondo caso si tende a escludere che esista una simile istanza oggettiva e normativa: esisterebbero solo singole letture paragonabili a *eventi*, e il critico dovrebbe limitarsi a indagare secondo quali modi e per quali personalissimi fini i lettori "usano" e "consumano" i testi.

Partiamo dai primi, e cioè da quegli studiosi che pur riconoscendo il ruolo e l'apporto imprescindibile del lettore nella costruzione del significato testuale intendono poi porre dei limiti all'arbitrio interpre-

tativo. Tra questi c'è certamente il filosofo tedesco Hans-Georg Gadamer (1900-2002), per il quale ogni fenomeno di comprensione dei documenti del passato non può essere neutro ma sempre storicamente situato e condizionato. Non è perciò concepibile un'interpretazione scientifica, asettica dei testi bensì un dialogo aperto e appassionato tra il lettore di oggi e l'autore "antico". Non è inoltre possibile che il lettore contemporaneo si relazioni direttamente, *solus ad solum*, con il testo, e cioè che affronti un classico con la mente perfettamente vuota e libera da pregiudizi. Per Gadamer quel che deve essere compreso è in parte già compreso, nel senso che ognuno di noi risente, anche senza saperlo, di tutte le precedenti letture e interpretazioni. E tuttavia spetta pur sempre all'ultimo lettore, e solo a lui, prendersi la responsabilità di mantenere vivo il dialogo con quell'opera, apportando il suo personale contributo a una tradizione di cui è l'ultimo esponente (cfr. Gadamer, 1960). Se vogliamo, qui la parola-chiave è proprio *dialogo*, che nel contesto della teoria letteraria degli ultimi decenni esercita un suo potere suggestivo perché allude a un modo di rapportarsi ai testi alternativo a quello, considerato troppo distanziante, di un certo formalismo e filologismo. La suggestività della proposta non deve farci dimenticare che la questione è delicata: il significato di un testo può essere davvero l'esito di una negoziazione infinita? Non si rischia così di rinunciare a un'idea di testo come oggetto stabile e indipendente? Non si dovranno cioè concepire, al di là delle tante inevitabili varianti di lettura, individuali e collettive, alcune costanti di senso immanenti al testo, che ogni lettore deve realizzare sempre, pena l'incomprensione?

Sono stati però alcuni studiosi dell'Università di Costanza a elaborare una vera e propria teoria della ricezione in campo letterario. Tra essi, forse i due più noti sono stati Hans Robert Jauss (1921-1997) e Wolfgang Iser (1926-2007). Centrale per Jauss è stato il concetto di *orizzonte di attesa* di cui si è servito soprattutto per ripensare la storia della letteratura. Per Jauss, infatti, per comprendere l'evoluzione letteraria occorre saper valutare come si colloca l'opera nuova rispetto alle aspettative proprie del pubblico di una certa epoca, se vi si adegua o le trasgredisce. Secondo un tipico pregiudizio modernista, Jauss enfatizza le valenze trasgressive e sperimentali delle opere d'arte "vere" e pensa che solo queste ultime possano produrre modificazioni significative del paesaggio letterario, ma ciò secondo lui accadrebbe solo allorché i lettori accettano quelle trasgressioni e decidono di eleggerle a modelli di nuove norme e differenti attese (con cui gli autori succes-

sivi dovranno fare i conti). In questa prospettiva sono dunque i lettori che "fanno" la storia della letteratura, non gli autori (cfr. Jauss, 1967). Iser invece si è dedicato ad analizzare le fenomenologie dell'atto di lettura inteso come operazione individuale. Per lui il testo letterario è intrinsecamente *indeterminato* o *insaturo* e proprio perciò fruibile e godibile solo se e quando il lettore è disposto a saturarlo con i propri pensieri e le proprie esperienze ed emozioni (si pensi a come ognuno di noi ricostruisce e immagina, anche fisicamente, personaggi, ambienti e situazioni). Per Iser però l'indeterminazione non è infinita e non corrisponde nemmeno a un vuoto di senso, di fatto essa assomiglia piuttosto al fenomeno dell'ambivalenza o dell'ambiguità testuale. Semplificando diremo allora che, in questa prospettiva, il testo ci propone delle istruzioni per il suo uso fondamentalmente uguali per tutti, ma che poi ognuno potrà e dovrà applicare alla sua maniera, essendo questa libertà, concessa e anzi richiesta a chi legge, lo specifico e il bello della letteratura (cfr. Iser, 1976).

Consideriamo ora la seconda linea, quella di quei critici secondo cui si danno soltanto letture e lettori empirici. Per loro non esiste un significato intrinseco – sia pure complesso e ambiguo – che possa essere determinato con procedimenti oggettivi, bensì solo il significato che al testo attribuisce idiosincraticamente il lettore. Anche in questo caso distingueremo tra due tipi di approcci. Il primo è quello tipico di quei critici che sono interessati a studiare, anche sperimentalmente e statisticamente, le reazioni mentali ed emotive dei singoli individui alla lettura o all'ascolto dei testi. Norman Holland (n. 1927) per esempio nel suo *La dinamica della risposta letteraria* (1968) e in altri saggi ha riportato gli esiti di alcuni esperimenti condotti tra gli studenti universitari che dimostrerebbero come le reazioni provocate dalla lettura di alcuni racconti siano diversissime e imprevedibili. Ne ha tratto la conclusione che il modo con cui i lettori comprendono i testi dipende dalle loro identità psichiche profonde piuttosto che dalle "istruzioni" ricevute da quegli stessi testi. In tempi recenti tali studi si sono sviluppati anche nel campo del cognitivismo e più nello specifico della neuropsicologia.

È però l'altro approccio, che va sotto il nome di *Reader-Response Criticism*, quello che ha avuto maggiore fortuna. Tale teoria, che si è sviluppata soprattutto negli Stati Uniti, si appoggia su alcune idee avanzate da Friedrich Nietzsche (1844-1900) per il quale non esistevano «fatti» o «verità» ma solo interpretazioni che vengono imposte ai fatti sulla base dei desideri e bisogni dell'interprete. In questa pro-

spettiva il ruolo (e il potere) del lettore risulta enormemente accentuato; sarebbe infatti quest'ultimo a impartire un'esistenza reale al testo. Questi critici non si interrogano su *che cosa sia* un'opera e se si possa darne una descrizione rigorosa, come avevano fatto i formalisti e gli strutturalisti, bensì sugli *usi* che possiamo fare di essa. Harold Bloom (n. 1930), critico eclettico, attivo soprattutto a Yale, afferma che davanti a un testo si chiede sempre: «a cosa serve, come posso usarlo, a cosa può servirmi, cosa posso fargli significare? Confesso che queste domande mi piacciono e rappresentano ciò che ritengo una lettura forte, in quanto essa non chiede mai: comprendo questa poesia in maniera giusta?» (Bloom, 1982, p. 19). A supportare queste nuove tendenze della teoria della ricezione saranno soprattutto alcuni esponenti del decostruzionismo (cfr. CAP. 10). Essi insistono, alla pari di Iser, sulle indeterminazioni e ambivalenze dell'opera letteraria ma, diversamente dal teorico tedesco, non parlano più di una pluralità di sensi comunque specificabili e analizzabili, bensì della mancanza di senso e unità del testo poetico e di qualsiasi testo. Davanti a esso l'interprete si sente autorizzato ad associare liberamente e creativamente. Per Joseph Hillis Miller (n. 1928), ad esempio, «la lettura non è mai l'oggettiva identificazione di un senso ma l'imposizione di un senso ad un testo che in sé non ne ha alcuno», tanto che si può dire che «l'interpretazione in sé stessa è un mezzo per diventare padroni di qualcosa» (Hillis Miller, 1972, p. 11). I decostruzionisti sono in questo gli esponenti più radicali di una tendenza di pensiero "sospettosa" diffusa nella critica moderna, secondo cui ogni atto interpretativo che si pretenda oggettivo e rigoroso è da intendere come una mistificazione tesa a occultare posizioni di interesse e potere. Se si accetta questa logica diventa impossibile concepire una critica disinteressata ai testi, e viene anche a mancare qualsiasi criterio per distinguere tra letture valide (o validabili) e letture aberranti. Tutto sta o sotto il segno della volontà di potenza o sotto quello del *misunderstanding*, del fraintendimento e dell'indecidibilità del senso, parole-chiave del discorso decostruzionista.

Il rappresentante forse più estremo dell'*habitus* ermeneutico improntato al sospetto, il critico statunitense Stanley Fish (n. 1938), non si ispira al decostruzionismo bensì al pragmatismo, e cioè a una filosofia secondo cui ogni interpretazione soddisfa i bisogni pratici di chi la svolge (per approfondimenti cfr. sempre CAP. 6). Secondo Fish però nessuno legge "da solo" un testo, ma lo fa sempre come membro di un'ideale *comunità interpretativa*. Così facendo si propone di fissare

dei limiti alla libertà del singolo lettore, le cui interpretazioni sarebbero in definitiva controllate e validate dai sistemi di valori, interessi e pregiudizi della comunità di cui fa parte (cfr. Fish, 1980). La proposta è interessante, ma presuppone che il singolo faccia parte di una sola comunità, quando invece è quasi inevitabile che appartenga a molte; per di più esclude la possibilità che il soggetto legga *contro* una o tutte le sue appartenenze, e cioè non prende in considerazione l'ipotesi che la fruizione di un'opera di *fiction* corrisponda a un momento di fuoriuscita da quelle appartenenze, a un momento di solitudine e libertà. D'altra parte l'approccio di Fish è servito a giustificare teoricamente tutte le possibili contro-letture polemiche dei canoni dominanti in chiave politicamente e ideologicamente schierata. Molti critici, infatti, contestano l'idea di un canone universale e sostengono che ogni comunità ha il diritto di crearsene uno proprio che corrisponda ai suoi valori e gusti. In questo senso proposte come quelle di Fish si sono dimostrate affini a quelle sostenute dai rappresentanti di tendenze quali i Postcolonial Studies, i Gender Studies, i Queer Studies ecc., e di tutti coloro che polemizzano contro il cosiddetto Canone Occidentale (cfr. CAP. II). Più in generale si può concludere che Fish altro non fa che portare alle sue estreme conseguenze un tipico pregiudizio postmodernista, secondo cui qualunque pretesa che esistano *valori universali* sia in sé reazionaria perché lesiva dei diritti delle minoranze e delle particolarità. Va da sé che queste posizioni prestano all'universalismo solo intenzioni arroganti e omologanti e trascurano quanto di destabilizzante e al limite rivoluzionario ci sia nella volontà di valorizzare quel che ci unisce come specie umana (come appunto fa l'arte di qualunque epoca e provenienza), rispetto a quando ci divide, in quanto individui o gruppi gli uni contro gli altri prevenuti e armati.

Finiamo questo paragrafo evidenziando alcuni problemi e avanzando alcune ipotesi.

1. Le varie scuole ricezioniste, enfatizzando così tanto il ruolo del lettore e sostenendo che sia quest'ultimo a "fare" il testo sulla base dei suoi pregiudizi e proiezioni, sembrano escludere che possa valere l'opposto, che cioè sia l'opera, grazie alla sua forza poetica e dunque cognitiva, ad agire sul lettore, a modificare almeno in parte quei suoi pregiudizi.
2. I medesimi teorici, affermando il diritto del lettore presente di proiettare sé stesso nei testi antichi, sembrano escludere la possibilità che si possa ascoltare e rispettare l'alterità di quei testi, facendosene compenetrare e ritrovando così parti di sé, magari dimenticate o tra-

scurate (si pensi qui a quanto barbariche possano apparirci se commisurate ai parametri moderni opere come l'*Iliade*, la *Bibbia*, la *Divina Commedia*). Così, nel mentre si condannano le interpretazioni fuorvianti che gli occidentali hanno dato dei popoli lontani nello spazio, non si dà prova della stessa sensibilità allorché ci si confronta con l'alterità costituita dai testi lontani nel tempo, ritenendo inevitabile piegarli ai nostri valori e voleri.

3. Vale però la pena avanzare un argomento in difesa di un approccio che valorizzi la lettura individuale senza per questo cedere al lassismo interpretativo. Quel che si vuol dire è che anche nella critica letteraria si può adottare il metodo dell'auto-analisi che praticarono pensatori come Cartesio e Freud. In altre parole, andando contro la teoria della *affective fallacy*, si può arrivare a sostenere che le reazioni del soggetto singolo, e *in primis* quelle emotive (per esempio tutti quei fenomeni di identificazione e contro-identificazione che caratterizzano una lettura partecipe), una volta ponderate e sottoposte a critica e confronto, sono un imprescindibile e utilissimo *medium* per penetrare nel testo e provare a comprenderlo.

3
L'approccio filologico

Consideriamo ora quegli approcci che si concentrano sul canale attraverso cui avviene la trasmissione del testo e che in buona sostanza corrispondono qui al metodo che chiameremo *filologico*. La filologia, infatti, si occupa *in primis* di curare quelle patologie che affliggono il testo nella sua trasmissione attraverso il tempo. Essa mira a ricostruire per mezzo di una serie di tecniche e procedure una "lezione del testo" quanto più possibile vicina a quella supposta originaria. Qui non ci occuperemo di esse, salvo a raccomandare che tali operazioni mirino a effettuare delle scelte tra le varianti presenti e giungano così a proporre al lettore e all'interprete un testo unico (segnalando in nota le varianti scartate) e non una pluralità di testi difformi, dati come altrettanto probabili: non si possono infatti tentare interpretazioni coerenti e plausibili a cavallo di lezioni parallele. Ci soffermeremo piuttosto sui postulati di ordine generale (e dunque teorico) che sottintendono tutte le operazioni del filologo. Chiediamoci allora: qual è l'ambizione essenziale di questi studiosi? Una risposta potrebbe essere la seguente:

quella di ricostruire la lettera, ma soprattutto *il significato originario* dei testi, ponendo riparo a tutti gli anacronismi e i fraintendimenti che prima i trascrittori e poi i lettori e gli interpreti delle epoche successive possono aver commesso nel processo di trasmissione. In questo senso i filologi sono forse i principali oppositori di certe estreme derive ricezioniste. Presupposto primo e implicito del loro lavoro è che il testo abbia un senso definito, coerente e, almeno in linea di principio, sempre ricostruibile.

Forse uno degli esempi più fulgidi di questa fiducia ce lo ha dato Gianfranco Contini (1912-1990) allorché ha commentato i primi due versi di un sonetto di Dante: «Tanto gentile e tanto onesta pare / la donna mia quand'ella altrui saluta». Scrive Contini: «Passa per il tipo di componimento linguisticamente limpido, che non richiede spiegazioni, che potrebbe "essere stato scritto ieri"; e si può dire invece che non ci sia parola, almeno delle essenziali, che abbia mantenuto nella lingua moderna il valore dell'originale» (Contini, 1947, p. 161). Non entreremo nel dettaglio, ma l'analisi di Contini dimostra che nessuna interpretazione sarebbe possibile a prescindere dalla restaurazione del senso originario dei termini, ottenibile solo tenendo conto della lingua e della cultura proprie dell'autore e del pubblico coevo. Se questo è il presupposto di ogni indagine testuale rigorosa andrebbe però aggiunto che l'uso poetico di un certo tipo di lingua è sempre un poco o tanto investito da un surplus di senso, che vi immette l'autore, soprattutto quando è grande, senso che perciò diverge da quello attestato nel lessico comune. Era in fondo questo l'assunto fondamentale del filologo e critico stilistico Leo Spitzer (1887-1960) che, partendo sempre dalla ricostruzione accurata dell'accezione comune di certe espressioni o strutture sintattiche, mostrava poi come lo scrittore originale operasse degli scarti rispetto ad esse, e come proprio attraverso questi scarti si rivelasse l'originalità e la forza poetica del testo. La filologia di Leo Spitzer, come quella di Erich Auerbach (1892-1957; cfr. i PARR. 2.2-2.3, 2.5-2.6) e Karl Vossler (1872-1947), non serviva dunque soltanto a ricondurre il testo ai codici e repertori linguistici e culturali coevi, ma a mostrare come esso possa anche trasgredirli creativamente. Se fin troppo spesso si è adoperata la filologia per normalizzare gli effetti destabilizzanti dell'opera letteraria, occorre ricordare che essa può in realtà servire a valorizzarli e a valutarne l'esatta portata.

Resta però vero che i filologi hanno spesso avuto buone ragioni nel volersi attenere al testo e al suo significato oggettivo contro certe de-

rive di una critica interpretativa piuttosto fantasiosa. Si considerino a questo proposito le critiche che Raymond Picard (1917-1975) mosse a Barthes in un suo saggio intitolato *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (1965): «lo studioso paziente e modesto basandosi sulle certezze del linguaggio [...] giunge a produrre delle evidenze che determinano in qualche modo delle zone di obiettività», e solo «a partire da là [...] può tentare delle interpretazioni» (Picard, 1965, p. 30). Barthes, nel suo saggio su Racine, avrebbe trascurato proprio queste evidenze. Lo dimostrerebbe il seguente commento a una battuta del *Britannicus* («Si [...] / Je ne vais quelquefois respirer à vos pieds») rivolta da Nerone a Junie: «ciò che questo soffocato cerca freneticamente, come un annegato l'aria, è il respiro» (Barthes, 1957, pp. 212-3). Ma, obiettò Picard, nella lingua dell'epoca di Racine *respirer* significa "distendersi, avere un attimo di respiro", con il che «la coloritura pneumatica (come direbbe Barthes) scompare interamente» (Picard, 1965, p. 24). Barthes rispose con il saggio *Critica e verità* (1966) riconoscendo che il senso originale della parola *respirer* era "*se détendre*", ma ribattendo polemicamente che i filologi come Picard erano insensibili ai valori simbolici dei testi e perciò si fermavano al senso letterale (e banale) delle parole, mentre il critico che cerca la «verità» deve saper ricostruire quel che una parola suggerisce al di là del suo significato primo. Quel che si prefigura qui è una sorta di divaricazione tra discorso filologico (sempre più sospettoso verso certi approcci critico-interpretativi) e discorso ermeneutico (sempre più insofferente verso il buon senso filologico), che si sarebbe consumata di lì a poco e le cui conseguenze sono ancora oggi tutte da scontare.

Lo studioso statunitense Eric D. Hirsch (n. 1928) intervenne salomonicamente in questa polemica richiamandosi a due categorie: il significato (*meaning*) e la significanza (*significance*). Il primo «è ciò che l'autore ha voluto significare» e per lui è «determinato», sempre uguale a sé stesso e riproducibile nel tempo e nello spazio; mentre la significanza designa ciò che da epoca a epoca, da lettore a lettore, cambia nella ricezione di un testo (cfr. Hirsch, 1967, pp. 35-75). Quando interpretiamo un testo dobbiamo prima di tutto provare a determinarne il *significato* originario di esso, ma possiamo poi mettere in relazione questo significato originario con la nostra situazione ed esperienza attuale (e questa sarebbe la *significanza*). Hirsch ne conclude che mentre Barthes mirava alla significanza del testo, Picard mirava al significato (Hirsch, 1976, pp. 124-7). La sensazione è che Hirsch restringa un

po' troppo la portata di quello che chiama il significato originario del testo (che per lui e Picard corrisponde unicamente alla «intenzione volontaria e lucida» dell'autore; cfr. Picard, 1965, p. 42), per poi lasciare tutte le libertà possibili alle significanze. La domanda è però se si possa immaginare un tipo di critica che, senza cercare nelle «catacombe del testo» (ivi, p. 51), e pur sempre appoggiandosi sulle «evidenze del linguaggio», faccia emergere un reticolo fitto e coerente di costanti e varianti semantiche, e dunque un sovrappiù di senso rispetto alle intenzioni coscienti dell'autore. Tornando alla lettura di Racine di Barthes il problema sarà appunto verificare se quel significato secondo e idiosincratico (la famosa coloritura pneumatica) sia ricavabile o no dal testo (che era poi quello che facevano Spitzer e i filologi tedeschi).

Per comprendere come si potrebbe concepire in senso aperto ma rigoroso il significato dei testi letterari, forse vale la pena chiedere aiuto al filosofo statunitense Nelson Goodman (1906-1998) che ha distinto tra il significato *denotativo* dei simboli artistici e quello *esemplificativo*. Sarebbe proprio l'esemplificazione «la caratteristica più rilevante che distingue i testi letterari da quelli non letterari» (Goodman, 1984, p. 135). Così, se un testo funzionale si limita a denotare, quello poetico nel mentre denota, nel mentre si riferisce a qualcosa o qualcuno di specifico (si prenda l'amore per Laura di Petrarca), contemporaneamente esemplifica per via metaforica quelle che Goodman chiama *proprietà*, e che potremmo anche chiamare classi aperte di significato (nel caso di Petrarca i conflitti tra amore sensuale e dedizione a Dio, tra piacere e obblighi morali e religiosi ecc.). A sua volta Gérard Genette (n. 1930), sempre sulla scorta di Goodman, ha fatto notare che davanti a un certo testo in sé non letterario (diari, lettere, libelli ecc.) ma stilisticamente denso, «ho la scelta tra un'attenzione "denotativa" e un'attenzione "esemplificativa" [...] e solo la seconda mi induce a saturare la sua "sintassi", a considerarne il più grande numero di dettagli» (Genette, 1991, p. 53), e cioè a concentrarsi sugli aspetti formali del discorso invece che interessarsi solo a ciò cui esso si riferisce. Ma, diversamente dagli autoreferenzialisti, Goodman pensa che nell'attirare la nostra attenzione sulla sua forma o costruzione quel testo non annulla il suo significato referenziale bensì lo investe di un surplus di senso: quello esemplificativo, appunto. La famosa lettera inviata a Vettori da Machiavelli, per esempio, mirava certo a descrivere all'amico come l'autore trascorreva il tempo nella sua dimora di campagna, ma è "scritta così bene" che oggi ormai trascuriamo il contenuto informativo e pratico di essa e ci inte-

ressiamo al suo significato universalmente valido (la lettura appassionata dei classici come modo per superare il senso della propria finitezza). La distinzione goodmaniana ripresa da Genette forse ci aiuta a porre su nuove basi la questione che divide i critici più puramente filologici da quelli prevalentemente interpretativi. I primi sarebbero dei puristi che «militano [...] in favore d'una lettura rigorosamente storica, purgata da ogni investimento anacronistico», i secondi invece, che sarebbero più «lassisti», «cercano di capire cosa i testi esemplificano» (ivi, p. 117). Il punto è che per il critico francese ogni singolo fruitore sarebbe potenzialmente libero di decidere se e cosa un testo esemplifichi. Con il che ricadremmo nella opposizione tra significato e significanza, nel senso che si darebbe ragione sia a Picard e al suo «purismo in fatto di denotazione», sia a Barthes e al suo «lassismo in fatto di esemplificazione». Eppure Goodman aveva sottolineato che le proprietà esemplificate «sono fatte oggetto di riferimento, esibite, emblematizzate, indicate» (Goodman, 1968, p. 81), e possono dunque essere estrapolate solo a partire da caratteristiche realmente possedute dal testo: «non conta se qualcuno chiama il quadro triste, ma se il quadro *è* triste, se l'etichetta "triste" gli si applica effettivamente» (ivi, p. 82; corsivo nostro). Perché dunque parlare di «lassismo» interpretativo, perché definire sempre e comunque «anacronistiche» e soggettive le interpretazioni che valorizzano il potere esemplificante delle opere?

Quel che in definitiva si vuol suggerire è che non si può dare filologia senza interpretazione, così come non si può dare interpretazione senza filologia. È interessante a questo proposito esaminare le posizioni di un filologo romanzo come Claudio Giunta, allorché sconsiglia di applicare un certo approccio interpretativo e, a suo parere, anacronistico alle poesie premoderne. Giunta sostiene che «noi definiamo scolastiche o accademiche quelle analisi di poesie moderne che si limitano a descrivere il testo [...] e preferiamo quelle letture che si allontanano dal testo per portarci su altre strade, quelle che sanno trarre deduzioni di ordine generale dal caso particolare, dal testo particolare che hanno di fronte» (Giunta, 2009, p. 25). Sempre secondo Giunta «le cose stanno diversamente con le opere premoderne. Qui il significato è quasi sempre univoco, non ambiguo», ecco perché «le poesie antiche, le liriche, devono essere innanzitutto spiegate, e prima ancora [...] descritte. Bisogna parafrasarle» (*ibid.*). Mentre «chi interpreta testi contemporanei» può essere «più libero», «più originale, brillante, abile nell'argomentazione» (ivi, p. 26). A noi pare che questa

distinzione sia problematica. Non è vero che mentre i poeti moderni possono essere "brillantemente", liberamente interpretati, gli scrittori premoderni devono essere solo spiegati e parafrasati (lo dimostrano anche le grandi letture, tutt'altro che parafrastiche, di testi premoderni svolte da Starobinski, Rousset, Paduano, Orlando e altri). Come non è vero che solo con i poeti moderni noi possiamo effettuare letture «che sanno trarre deduzioni di ordine generale dal caso particolare»: inevitabilmente lo facciamo sempre, perché ce lo chiede il testo che tanto più è grande e tanto più evoca quelle «generalità» di cui Proust parlava prima di Goodman. E va da sé che è più che mai discutibile sostenere che i poeti premoderni sarebbero «univoci e non ambigui». Achille, Medea, Didone, Armida, Macbeth, Amleto, Don Chisciotte, Alceste, Fedra, tanto per fare dei nomi, sono concepiti in modo tale da suscitare nei lettori reazioni che da sempre oscillano tra condanna e fascinazione, tra identificazione e presa di distanza. Ma tutti i grandi testi letterari presentano un qualche grado di ambiguità e proprio per questo vanno interpretati oltre che descritti e parafrasati.

Casomai si dovrà dire che anche le critiche interpretative più raffinate dovranno pur sempre basarsi sul metodo dei *passi paralleli* messo a punto dalla filologia positivista. E cioè quel metodo che stabilisce che per chiarire il senso di una parola si ricorre ad altri passi di quell'opera o di quell'autore in cui quella parola è presente (cfr. Compagnon, 1998, pp. 68-80). È stato Compagnon a scrivere che tale metodo è anche lo strumento per eccellenza della critica tematica e della psicocritica: «si tratta sempre, a partire da passi paralleli, di cogliere un reticolo latente, profondo, subcosciente o incosciente» (ivi, p. 78). Più in generale si tratta di mostrare come le ricorrenze si organizzino secondo un sistema coerente che le rende significative: «Soltanto la frequenza di un fenomeno consente la deduzione di una costante spirituale» (Spitzer, 1926, p. 50). Qualunque ipotesi interpretativa che non porti come "prova" un certo numero di passi convergenti che la suffraghino è da considerarsi perciò stesso fantasiosa, così come d'altra parte qualunque serie di ricorrenze testuali che non sia illuminata da un'ipotesi interpretativa forte risulta pedante e inutile.

Concludendo e schematizzando diremo che sono due le grandi modalità filologiche con cui noi possiamo provare ad accostarci alle opere del passato: una *esoterica*, e cioè di tipo erudito, e l'altra *essoterica*, che punta a valorizzare i sensi evidenti del testo. Quella di tipo esoterico allontana il testo dall'attualità e tenta un'immersione in un passato di

cui enfatizza e perfino assolutizza i tratti di diversità dal presente. L'altra filologia intende avvicinare il passato al presente, valorizzando le analogie tra la nostra esperienza del mondo e quella degli autori del passato, con il rischio magari di renderli un po' troppo simili a noi. Il primo approccio riconduce l'opera al suo contesto originario, mentre il secondo insiste sulla tendenza dell'opera a trascendere l'epoca in cui è nata. Il metodo iperstoricista di Marc Fumaroli (n. 1932) può costituire un buon esempio del primo tipo di filologia. Per Marc Fumaroli, che fu tra l'altro allievo di Picard, si tratta letteralmente di «risalire il corso del tempo, e domandare ai contemporanei di quelle opere d'arte, per i quali esse sono state create, come dobbiamo guardarle, sentirle, colloquiare con loro» (Fumaroli, 1994, p. 14). Per esempio, se si intendono studiare i quadri di un certo pittore che ha operato in epoca controriformista, occorre esaminare «molti altri testi tratti da libri dimenticati, coevi di quei quadri e di quelle stampe» (ivi, p. 15), nella convinzione che un trattato teologico o un insieme di prediche coeve di quell'autore gettino molta più luce sull'opera di quella di quanto farebbe qualsiasi critico moderno che si concentrasse sugli aspetti estetici e che dunque esaltasse l'autosufficienza di quelle opere. È come se Fumaroli ci chiedesse di trasportarci nel tempo di quegli artisti invece che trasportare loro nel nostro. Solo se saremo capaci di farlo entreremo in un contatto più intimo e appropriato con essi, facendo momentaneamente nostri i loro valori e fini. In effetti, oggi sappiamo che molti testi (scritti o d'altro tipo) che consideriamo opere d'arte furono concepiti per scopi pratici, per esempio di propaganda religiosa. Fumaroli da questo punto di vista è un sostenitore convinto del criterio istituzionale: è arte (letteratura) solo ciò che una comunità considera tale. Non dobbiamo perciò considerare arte i canti gregoriani: coloro che li composero intendevano solo pregare e onorare Dio. È vero, ma non perciò dobbiamo escludere che coloro che li intonavano o ascoltavano non ne ammirassero l'eccellenza, distinguendoli da altri magari altrettanto funzionali però meno riusciti. Per dire che forse non c'era il nome (arte, letteratura) ma c'era la *cosa*. D'altra parte, si crede davvero che i pubblici dei secoli trascorsi allorché ascoltavano, leggevano, contemplavano musiche, scritture, architetture e pitture sacre non sentissero e apprezzassero il valore intrinseco di quelle opere oltre che quello pratico e devozionale? Se è vero che le "belle arti" sono un'invenzione recente (settecentesca), questo significa forse che prima di questa invenzione gli uomini non trovassero belle (e cioè commoventi, coinvolgenti, emozionanti ecc.)

quelle tali opere? Si direbbe anzi che è a ragione di questa loro qualità intrinseca che esse furono ammirate allora e che noi contemporanei, pur sentendoci lontanissimi dalle credenze che quei pubblici e quegli autori condivisero, le ammiriamo ancora oggi.

In definitiva, l'approccio iperstoricista e ipererudito di Fumaroli che sembra escludere ogni possibile relazione diretta tra lettori attuali e testi del passato si espone all'obiezione che fu memorabilmente posta da Walther Bulst (1899-1986) secondo cui «nessun testo è mai stato scritto per essere letto o interpretato filologicamente da filologi» (Bulst, 1954, p. 323). E proprio rifacendosi a Bulst, Holt Parker (n. 1957) si è posto la domanda «che cos'è che fanno esattamente i filologi?» e secondo lui «la risposta migliore» (Parker, 2012, p. 160) l'ha data Croce quando scrisse «Il lettore di poesia chiede al filologo unicamente di sgombrargli gli ostacoli e aiutarlo al godimento della poesia» (Croce, 1936, pp. 15-6; nel testo originale c'è «critico»). Che è poi proprio quello che fanno i filologi che abbiamo definito essoterici ed Erich Auerbach meglio di altri (cfr. anche i PARR. 2.5-2.6). La sua idea di filologia era infatti più che mai caratterizzata in senso universalistico: «la filologia è possibile perché basata sul presupposto che gli uomini possano comprendersi tra loro, che esiste un mondo umano comune a tutti, appartenente ad ognuno, accessibile a chiunque» (Auerbach, 1936, p. 64). Questa sua fiducia si basava sul presupposto vichiano che il mondo umano è un mondo storico, un mondo fatto dagli uomini e perciò da loro conoscibile: «la storia degli uomini, o "mondo delle nazioni" [...] è stata creata dagli uomini stessi, e dunque gli uomini la possono conoscere» e «anche le forme primitive da noi più lontane del pensare e dell'agire umano devono potere essere trovate nelle possibilità [...] del nostro spirito umano, così che noi possiamo comprenderle» (Auerbach, 1958, p. 13). Si tratta di un'operazione che implica sia senso della distanza che senso di vicinanza verso quei mondi. È su questa base che è possibile ripensare anche l'enorme questione della trasmissione del patrimonio letterario e culturale alle sempre nuove generazioni (si pensi qui alla difficoltà che abbiamo di continuare a rapportarci al culto omerico per l'eroismo guerriero, o alle spietate punizioni che Dante riserva ai dannati). Il punto discriminante per Auerbach è il senso storico con cui ci confrontiamo con il passato. Perché se è vero che esistono emozioni, esperienze, comportamenti universalmente umani, di essi però si può dare una rappresentazione pregnante solo in chiave storica: «perché l'umano o il poetico più universale, che è comune alle

opere più perfette delle singole epoche [...] può essere colto soltanto nelle sue particolari forme storiche, ma non può essere espresso con pregnanza nella sua universalità» (ivi, p. 20). Che in fondo è come dire che possiamo risentire in noi in modo tanto più intenso e specifico l'impressione di armonia e perfezione che ci comunica per esempio un tempio greco se non lo trattiamo come un oggetto assoluto e fuori dal tempo, ma percepiamo la qualità storica di quella sua astratta "perfezione", se sentiamo che essa ha un'*origine* nel tempo e nello spazio. E va da sé che questo vale anche per le opere letterarie.

4
L'approccio intertestuale

Veniamo ora a quei critici e a quei teorici che si sono occupati del messaggio letterario nella sua relazione con i codici, con le convenzioni e in genere con gli altri testi, precedenti e successivi (per approfondimenti su tutte le questioni affrontate in questo paragrafo cfr. CAP. 9). Uno dei modi più diffusi e naturali per occuparsi di questa dimensione del fenomeno letterario è *lo studio delle influenze*, un tipo di approccio che ha avuto una particolare fortuna nell'Ottocento ma che è ancora praticato. Se però allora i critici positivisti puntavano a identificare le fonti, i modelli retrostanti ogni opera letteraria, quasi a stabilire quanto un autore avesse ripreso dalla tradizione e quanto avesse innovato, in tempi più recenti si è teso invece a studiare come un'opera eminente riscrive, ricrea, ma anche rivede e contraddice la tradizione precedente. Da questo punto di vista è stato rilevante il contributo dato da Eliot nel suo saggio *Tradizione e talento individuale* (1919). Per il grande poeta la tradizione non è mai "data" ma deve essere sempre "riconquistata" dagli scrittori presenti e vivi: «La tradizione non si può ereditare, e se la si vuole la si deve conquistare con grande fatica» (Eliot, 1919, p. 393). Ne consegue che «non c'è poeta, non c'è artista di nessun'arte, che abbia un significato compiuto se preso per sé solo [...]; bisogna collocarlo, procedendo per giustapposizione e confronto, tra i morti» (ivi, p. 394). A dire insomma che la tradizione letteraria non è un dato stabile ma che essa viene continuamente rivista e corretta sulla base di quanto di nuovo viene prodotto e pensato (dopo Freud l'*Edipo* di Sofocle non è più lo stesso di prima). Queste messe a punto di Eliot (unitamente

alle potenti panoramiche concepite da Auerbach in *Mimesis*, 1946, e da Curtius in *Letteratura europea e Medioevo latino*, 1948) hanno tuttora un grande valore perché ci inducono a concepire la tradizione letteraria come una realtà sovranazionale e pancronica, e sfidano perciò quegli approcci angustamente storico-nazionali che ancora tengono il campo nelle scuole e nell'università, impedendo così comparazioni e giustapposizioni su più ampia scala (si veda per esempio cosa riesce a ricavare Auerbach dal confronto sorprendente e puramente contrastivo tra Bibbia e Omero).

È proprio in sintonia con la visione di Eliot che più recentemente uno storico dell'arte, Michael Baxandall (1933-2008), ha proposto un modello che supera definitivamente il paradigma causale e cronologico degli studi sull'influenza, e rilegge la storia dell'arte a partire dal futuro. Secondo lui infatti «se diciamo che X ha influenzato Y sembra si voglia intendere che X ha fatto qualcosa a Y piuttosto che Y a X, quando invece, nei buoni quadri la relazione è inversa». Se infatti «pensiamo a Y invece che a X come agente» ecco che il nostro vocabolario di critici diventerà «molto più ricco, interessante e vario»; diremo infatti «ricorrere a, servirsi di, appropriarsi di, fare ricorso a, adattare, travisare, riferirsi a [...]. E così via». In ogni caso si tratterà di invertire i termini, concependo che è «Y che agisce su X» e non viceversa. E ogni volta che Y si relaziona a X «si produce un nuovo assetto, una nuova configurazione del campo», perché «ogni volta che un artista viene influenzato da un altro, riscrive in parte tutta la storia dell'arte in cui opera» (Baxandall, 1985, p. 90). E va da sé che questo modello può valere anche per la critica letteraria.

Queste formulazioni di Baxandall ci ricordano molto da vicino uno degli approcci più diffusi negli ultimi decenni del Novecento, quello dell'*intertestualità*. Ce ne occuperemo più estesamente nel CAP. 9; qui vogliamo solo soffermarci su alcune implicazioni culturali di grande portata che l'adozione di questa linea di pensiero comporta. Diciamo intanto che gli intertestualisti, che in questo sono in sintonia con i teorici della ricezione anche se per motivi diversi, mettono in discussione e anzi rovesciano uno dei dogmi del metodo formalista-strutturalista: la centralità e autosufficienza del testo. Essi pensano infatti che il singolo testo possa e debba essere considerato e studiato in relazione ad altri testi, mai singolarmente. Per meglio comprendere questo approccio occorre situarlo sullo sfondo di un modo di intendere e studiare i comportamenti umani che si è sviluppato soprattutto in Francia intorno

agli anni Sessanta. Secondo questa prospettiva il soggetto occidentale moderno si illude di essere libero e autonomo, mentre in realtà è preso dentro una fitta rete di regole, codici, meccanismi che lo plasmano, che in un certo senso lo costituiscono, ma anche lo alienano. Per questi pensatori – si pensi soprattutto a Claude Lévi-Strauss (1908-2009) e a Jacques Lacan (1901-1981) – l'individuo è un prodotto, e anzi un effetto di qualcosa che assomiglia a un Sistema sovraordinato a qualunque pensiero e azione umana. Il soggetto infatti, sostengono questi pensatori, si costituisce come tale solo se e quando accede al linguaggio. Come per esempio accade quando l'infante, impratichendosi dei pronomi, si autorappresenta come un "io" che si confronta con un "tu". Ecco dunque che secondo questa prospettiva il soggetto più che parlare *è parlato*. E sarebbe parlato non solo dal linguaggio strettamente inteso, ma da una sorta di *logos* universale: dal Discorso per dirla con Foucault, o dall'Altro, per dirla con Lacan, intendendo per Altro la totalità dei codici simbolici che chiamiamo Civiltà. La tendenza in definitiva è quella di *privilegiare la Cultura sulla Natura*. Sarebbe infatti la cultura o il Discorso vigente a indurci a pensare secondo una serie di binarismi come Maschile/Femminile, Eterosessuale/Omosessuale, Normale/Folle ecc. Va da sé che questo approccio ha un forte potenziale demistificante verso le pretese avanzate dai poteri vigenti che certi valori o istituzioni siano "naturali" e perciò indiscutibili e immodificabili, ma non è chi non veda che in questa assolutizzazione della cultura c'è anche un rischio di idealismo. È d'altra parte proprio sulla base di questi postulati anti-naturali che gli intertestualisti hanno messo in discussione la visione "ingenua" secondo cui gli individui parlerebbero e scriverebbero spinti a questo da proprie personali esperienze, sentimenti, idee. Questi studiosi ritengono ingenua questa visione e pensano che invece che parlare in proprio gli individui si facciano sempre l'eco di altre parole e discorsi. Facciamo questo semplice ma istruttivo esempio: per degli intertestualisti conseguenti una poesia d'amore non è da intendere come l'espressione di un qualche stato d'animo o vissuto personale, bensì come il prodotto più o meno raffinato di una tradizione, di un codice, di una convenzione. Secondo noi questa è però solo una parte della verità, non certo tutta la verità. Se infatti siamo convinti che la letteratura deriva (anche) da precedente letteratura, siamo altresì convinti che essa deriva (anche) da precedente realtà o esperienza di realtà. In altre parole ancora, quei critici hanno ragione a dire che non si fanno e intendono poesie d'amore se non in riferimento a un certo

codice culturale e letterario, ma sembrano non considerare che non si fanno e intendono poesie d'amore se non si è fatta mai esperienza di quelle emozioni comunemente chiamate amorose.

È interessante notare come questo approccio abbia avuto delle ricadute negli studi sulle culture popolari e subalterne (su tutto questo cfr. CAP. 11). La studiosa Gayatri Chakravorty Spivak (n. 1942) per esempio si è posta una domanda radicale che dà il titolo a un suo saggio del 1988: *Can the Subaltern Speak*? E ha risposto che no, gli oppressi non possono parlare con una propria voce e con proprie parole e tanto meno possono essere uditi. Quando parlano lo fanno comunque attraverso le parole degli altri, di chi controlla la lingua e le menti dei subalterni. Si tratta certo di una critica salutare ai tanti facili primitivismi e populismi e tuttavia perché escludere che quei ceti possano usare il linguaggio e la cultura imposti loro dalle élite dominanti per rivoltarli contro quelle? Di grande interesse sono a questo proposito le indagini di uno storico come Carlo Ginzburg (n. 1939), che, avvalendosi anche di procedimenti critico-letterari, ha provato in *Il formaggio e i vermi* (1976) ad ascoltare la voce e le idee di un mugnaio friulano del Cinquecento, sia pure ricostruendole a partire dalla trascrizione che ne hanno dato i suoi giudici e persecutori. Il presupposto di Ginzburg è che quella voce e quelle idee si possono cogliere sapendo leggere tra le righe di un testo (quello degli interrogatori) fatto di censure, di non detti, di negazioni, di spostamenti. Ginzburg in questo caso recupera un'intuizione formidabile di Freud e, più che mai in controtendenza rispetto alla *Discourse Theory* foucaultiana e spivakiana, crede che la verità possa sempre emergere, e che anche quando la nascondi e reprimi essa tende a ritornare, sia pure mascherata e spostata, sia pure attraverso minime spie.

A formulare per prima il metodo intertestuale è stata la studiosa francese di origini bulgare Julia Kristeva (n. 1941), secondo la quale «ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo» (Kristeva, 1969, p. 121). E Barthes le ha fatto eco così: «Ogni testo è un intertesto; altri testi sono presenti in esso, a livelli variabili [...], ogni testo è un tessuto di vecchie citazioni. Passano nel testo, ridistribuiti in esso, frammenti di codici, formule, modelli ritmici, frammenti di linguaggi sociali» (Barthes, 1974, p. 235). In linea di massima non si può non concordare: sì, qualunque testo risuona di altri testi e discorsi, non fosse altro perché chi scrive (o parla) adopera una lingua che non è lui a inventare, che

tanti altri uomini hanno adoperato e adoperano. Magari varrebbe la pena suggerire che sarebbe allora più utile servirsi del concetto di *pluridiscorsività* elaborato dal critico russo Michail M. Bachtin (1895-1975). Mentre però il concetto bachtiniano (cfr. Bachtin, 1965b) è da intendere soprattutto in chiave sociale (si pensi a quanta parola orale è penetrata nei classici, in Shakespeare per esempio, ma anche a quanti spezzoni dei classici sono entrati nelle parlate nazionali), l'intertestualità di Kristeva e Barthes rimanda solo alla letteratura, per cui risulta tanto più discutibile l'asserzione estremistica e paradossale secondo cui *ogni* testo è fatto di citazioni. A ogni modo, di qualunque provenienza e entità siano i prestiti da e i rimandi ad altri testi riscontrabili nell'opera di un autore, a contare è poi, in definitiva, il modo in cui quell'autore *si è appropriato* di quella eredità, che cosa ne ha personalmente e originalmente fatto. Come ha scritto Claudio Guillén (1924-2007), intendere il testo poetico come «tessuto di vecchie citazioni» alla fine non ci aiuta certo «a percepire un fenomeno la cui rilevanza è indiscutibile nella letteratura: l'individualità» (Guillén, 1985, p. 345).

Di questa sottovalutazione non c'è però da stupirsi, se pensiamo che per questi studiosi l'individualità e l'universalità sono due miti umanistici da liquidare. Naturalmente non si tratta di contestare qui la visione intertestualista per affermare una posizione secondo cui ogni testo è sé stesso e non intrattiene nessun rapporto significativo con gli altri testi (questa in ultima analisi era la posizione di Croce), bensì di riconoscere che ci sono diversi tipi di rapporto tra testo e testo. Si tratta soprattutto di tener conto che l'esperienza di lettura è per eccellenza un'esperienza *singolare* dato che ognuno di noi legge un testo alla volta. Ecco perché risulta difficile seguire Harold Bloom quando scrive che «*non* ci sono testi, ma solo relazioni *tra* testi» (Bloom, 1975, p. 11). Il buon lettore non legge in questo modo l'ultimo romanzo che tiene tra le mani e che pagina dopo pagina gli diventa un mondo a parte. Certo, a volte è l'opera stessa che, per essere intesa e compresa, *presuppone* la conoscenza di un altro testo. È così che notoriamente funziona la parodia, che però costituisce un caso limite, essendo invece che più comunemente noi possiamo intendere perfettamente un testo anche se ci sfuggono le eventuali allusioni e reminiscenze di altri autori e opere che qui e lì si presentano. Non cogliere tali echi non pregiudica quasi mai la comprensione di un'opera. E anche per quanto riguarda gli interpreti di professione si vorrebbe rivolgere loro un consiglio formulato dallo storico dell'arte Edgar Wind (1900-1971), e cioè di soffermarsi

sulle reminiscenze intertestuali solo quando esse non sono criptiche e fuori dalla portata dei pubblici che pure hanno compreso e amato quelle opere, e solo quando scoprire quelle influenze «intensifica la nostra percezione dell'oggetto, e in questo modo accresce il nostro piacere estetico» (Wind, 1963, p. 90). Se invece «l'oggetto continua a presentare lo stesso aspetto di prima, salvo il fatto che ad esso è stata ora aggiunta un'ingombrante sovrastruttura» (*ibid.*), allora forse è inutile (salvo ovviamente che lo scopo sia quello di ricostruire storicamente e biograficamente le letture e conoscenze di un autore).

Vale la pena verificare l'ipotesi del primato dell'autore e del testo originale sul codice o sulla convenzione prendendo in esame una versione recente di intertestualità, quella che caratterizza le poetiche postmoderniste e più in generale tutti quegli artisti o critici o filosofi che contestano le distinzioni, i valori, le identità forti. Le parole-chiave (fin troppo) ricorrenti di questo tipo di discorso critico sono *ibridismo*, *meticciato*, *contaminazione*, *commistione*, *nomadismo*, *liquidità*, *polimorfismo*, *multiculturalismo*, *eclettismo* e così via. Forse il concetto che più di tutti riassume questa tendenza di pensiero è quello di *differenza* da contrapporre naturalmente a *identità*. Eppure anche in questo caso chiediamoci: come cogliere e apprezzare una differenza, una variante se non in relazione a una identità, una costante? L'una è inconcepibile senza l'altra, proprio come per Saussure la *langue* (e cioè il codice, il sistema) non è concepibile senza la *parole* (e cioè l'esecuzione individuale), e viceversa. Ma va da sé che esempi come questi si potrebbero moltiplicare: si pensi all'impossibilità di concepire un *misunderstanding* se non in relazione a un corretto intendimento; una falsità se non in relazione a una verità; un disaccordo se non in relazione a un accordo preliminare ecc. I postmodernisti, influenzati in questo anche dal decostruzionismo, si oppongono invece a ogni binarismo, a partire da quello che distingue le opere esteticamente eminenti da quelle ritenute di serie B perché "facili", commerciali, di largo consumo. Ne è derivato certo un positivo allargamento del campo degli studi letterari a generi solitamente snobbati, nonché una nuova attenzione riguardo ai possibili confronti e influenze tra la letteratura e le varie arti e linguaggi, non importa se "alti" o "bassi", se colti o pop. Questi studiosi per esempio esplorano gli scambi e gli echi reciproci tra i testi letterari e il cinema, la televisione, gli spot pubblicitari, le canzoni, i videoclip, i videogame ecc. Si tratta di ricerche stimolanti che non solo disegnano un paesaggio culturale e artistico molto diverso dal passato, ma hanno

il merito di interrogarsi su come è cambiata la nostra relazione con i testi e più in generale ancora il nostro senso dei valori estetici.

Il critico italiano Massimo Fusillo (sul quale cfr. anche PAR. 13.8) ha per esempio insistito sul valore emblematico del *pastiche* e del *remake* come i generi (o gli anti-generi) più tipici del postmoderno. Coerentemente con un approccio anti-binarista Fusillo sostiene che il *pastiche* dimostrerebbe che «non esiste più una netta distinzione fra originale e copia» (Fusillo, 2009, p. 179). Non solo, esso «scardina ogni opposizione tra autentico e inautentico» (ivi, p. 158), nel nome del «rifiuto postmoderno di autorialità e originalità» (ivi, p. 180). Le conseguenze sono che «si indebolisce così il concetto tutto moderno di proprietà letteraria, e si indebolisce anche il suo *pendant* negativo, il plagio» (*ibid.*), ma anche «si incrina la separazione fra letteratura alta e paraletteratura» (ivi, p. 128), e si dà «la fine della separazione tra arte alta e generi bassi» (ivi, p. 78). Sono tutti fenomeni reali e gli studi svolti in quest'ottica aprono piste nuove per la ricerca: si pensi a quanto sia salutare l'idea di considerare come testi letterari degni di interesse anche i prodotti della cosiddetta cultura di massa, che spesso i critici modernisti hanno disprezzato. Solo che non si comprende perché poi questa apertura dovrebbe escludere il giudizio di valore, perché non si dovrebbe dire che esistono canzoni o spot pubblicitari azzeccati e anche straordinari e altri mediocri. Soprattutto non si capisce perché si debba arrivare alla conclusione estrema secondo cui «ogni scrittura è *sempre* riscrittura» (ivi, p. 183; corsivo nostro). Si era partiti dicendo che il *pastiche* e il *remake* erano procedimenti tipicamente postmoderni ma poi con una generalizzazione più discutibile si arriva a dire che *tutte* le scritture sono *pastiches* e *remakes.* Quella di Fusillo alla fine sembra più che una riflessione teorica una dichiarazione di poetica, secondo la quale occorrerebbe «smontare ogni concezione essenzialista dell'identità contrapponendovi una visione per l'appunto ibrida, che implica un meticciato potenzialmente infinito, un nomadismo radicale» (ivi, p. 162).

Ci si potrebbe però chiedere se sia possibile pensare in termini di contaminazione se prima non si è pensato in termini di opposizioni binarie, ci si potrebbe anzi domandare se sia possibile pensare *tout court* se non a partire da tali opposizioni. Lo stesso Fusillo celebra giustamente un'opera come *Mimesis* di Erich Auerbach perché «è una storia di contaminazione» (ivi, p. 161), una storia in cui lo stile comico e lo stile serio per secoli separati nel tempo si sono progressivamen-

te mescolati. Il punto è però che Auerbach ha potuto pensare queste «contaminazioni» solo perché è partito dall'opposizione binaria *serio/comico*. Ma la questione decisiva è un'altra: forse l'avvento del post-moderno e cioè di una poetica dell'ibridismo delle forme, dei generi, dei linguaggi, ci obbliga a modificare radicalmente il nostro approccio interpretativo ai testi? Soprattutto ci si deve chiedere: è davvero da abbandonare l'idea dell'unicità, dell'autonomia, della originalità (e dunque del *valore*) del testo letterario e artistico? Si pone cioè ancora, e con più forza che mai, la questione della potenza di assimilazione dell'opera eminente come caratteristica che la distingue dal testo "facile". Si prenda il caso degli artisti della pop art e per esempio di Roy Lichtenberg: i suoi dipinti non fanno altro che riprendere, ingigantire e deformare certe scene tratte dai fumetti dell'epoca, ma secondo il filosofo e critico d'arte Arthur Danto (1924-2013) queste sue operazioni stanno sotto il segno della *Transfiguration of Commonplace* (cfr. Danto, 1981), sono perciò operazioni altamente originali. Ancora più probante è forse l'esempio di Quentin Tarantino. Anche i suoi film riciclano e "trasfigurano" materiali pop scadenti (telefilm, video-clip, film di kung fu, spaghetti western ecc.) tanto che di essi in effetti si può dire che sono davvero «mosaici di citazioni». E tuttavia come negare che un'opera di Tarantino, diversamente dai tanti prodotti *trash* che lui cita, è fortissimamente e inconfondibilmente un'opera di Tarantino, e cioè un'opera unica e geniale?

Diciamo adesso qualcosa su un tipo di critica che può rientrare sia nel campo degli studi intertestuali sia in quello degli studi di tipo storico-sociale: *la critica tematica* (a questo proposito cfr. CAP. 8). Essa sta sul limite perché se da una parte un tema si riferisce a dati di realtà, dall'altra ce li presenta secondo certi specifici codici. Un tema perciò non è mai un contenuto grezzo bensì un contenuto *con una certa forma*. È solo perché hanno una forma descrivibile che poi noi possiamo identificare come temi alcune figure, situazioni, immagini ecc. che ricorrono in opere anche distanti nel tempo e nello spazio. Si pensi qui a certi motivi come quello del doppio o della *femme fatale* o delle rovine: ognuno di essi presenta una sua configurazione, che si manifesta sempre come variata ma che è pur sempre riconoscibile.

Anche in questo caso dunque si possono e si devono fare confronti incrociati tra autori e opere vicini e lontani, com'è nello spirito della critica intertestuale, e grazie a queste comparazioni, un'opera può illuminare l'altra e viceversa. E lo può fare sia per via di analogie che

per via di contrasti e differenze. Si pensi a come un tema come quello della fanciulla perseguitata possa attraversare i secoli e i millenni rimotivandosi ogni volta originalmente a seconda delle epoche, delle nazioni, dell'autore: lo ritroviamo per esempio sia in *Pamela* che nei *Promessi Sposi* dove testimonia della resistenza del Terzo Stato alle seduzioni dell'aristocrazia. È proprio grazie a questi confronti incrociati tra costanti e varianti che l'indagine sui temi può rivelarsi illuminante. Di fatto però l'approccio tematico sfida gli intertestualisti "puri" come Barthes e Kristeva. Il tema, infatti, trascende la dimensione immediatamente linguistica e interessa quella dell'immaginario, il piano dell'*inventio*. In altre parole allorché ritroviamo uno stesso tema in due scrittori diversi non è affatto detto che uno "citi" l'altro come prevede il modello intertestualista.

Da questo punto di vista è interessante il caso del libro *Naufragio con spettatore* (1979), sottotitolato *Paradigma di una metafora dell'esistenza*, del filosofo tedesco Hans Blumenberg (1920-1996). Egli parte da un'immagine di Lucrezio – quella in cui si dice che è «bello» poter «guardare da terra» un «naufragio lontano» –, e spiega che il poeta qui in realtà sta parlando della serenità del saggio stoico che non si lascia turbare dalle passioni che agitano gli altri (cfr. Blumenberg, 1979). È un'immagine concreta da cui però possiamo estrapolare tutta una serie di opposizioni di carattere astratto (attore/spettatore; contemplare/agire; sicurezza/rischio; estraneità/coinvolgimento; immobilità/movimento) che poi ci permetteranno di ritrovare lo stesso schema anche in "scene" apparentemente molto diverse. Si prenda *L'infinito* di Leopardi: sembra tutta un'altra cosa ma il pattern è lo stesso. Anche in questa poesia c'è qualcuno che se ne sta in una posizione comoda e sicura a guardare affascinato il mare dell'infinito dove c'è sempre il rischio di naufragare. Solo che nel caso del poeta italiano è lo stesso soggetto contemplante a fare poi un metaforico ed euforico naufragio, come a dire che non è più possibile pensare a un'epistemologia schermata, sovrana, emotivamente distaccata; non è più possibile concepire un soggetto che possa contemplare l'immensità standosene imperturbabile al di qua di un riparo. Blumenberg ci dimostra come i temi non siano entità fuori dal tempo (come vorrebbero studiosi alla Northrop Frye che si rifanno agli archetipi junghiani), ma si modifichino nel tempo sotto la pressione di eventi storici. Gli scrittori non si limitano a ereditarli passivamente dal passato ma se ne riappropriano creativamente, li risemantizzano.

5
L'approccio storico-sociologico

Considereremo adesso quegli studiosi che hanno sostenuto l'importanza decisiva dei referenti e cioè del mondo nello studio della letteratura. È forse questa la più importante linea di resistenza ai sostenitori dell'autoreferenzialità, non solo perché i suoi esponenti pensano che i testi parlino della realtà (cosa che in fondo è sempre stata sostenuta dai teorici della mimesi), ma anche perché ritengono che parlino di una realtà *connotata in senso storico-sociale* (o che comunque siano influenzati da questa). Si tratta di una nuova sensibilità praticamente sconosciuta fin quasi alla fine del Settecento. Ora, anche se il primo a concepire l'arte in chiave radicalmente storicistica è stato il filosofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), i principali rappresentanti di questa tendenza nel Novecento sono stati quasi tutti influenzati dal marxismo (a questo proposito cfr. CAPP. 3 e 4). Va però subito detto che se il *mainstream* della critica letteraria marxista "media" ha considerato la letteratura una sovrastruttura ideologica determinata meccanicamente dalla struttura economico-sociale, ne è esistita un'altra che invece ha insistito sulle caratteristiche di autonomia e originalità del discorso poetico rispetto ai discorsi puramente ideologici. Ci sono momenti nell'opera di Karl Marx (1818-1883) che rendono possibili tali interpretazioni, per esempio questo: «La *miseria religiosa* è insieme l'*espressione* della miseria reale e la *protesta* contro la miseria reale» (Marx, 1844, p. 161). Se noi sostituiamo alla parola *religione* la parola *letteratura* otterremo una definizione icastica e pregnante di quest'ultima: essa è certo l'espressione di una qualche società ingiusta e *contemporaneamente* la protesta contro tale società. I migliori tra i critici e teorici marxisti questo hanno fatto: hanno reso conto dello statuto intrinsecamente ambivalente dell'opera d'arte, dei suoi condizionamenti economico-sociali ma anche degli spunti di superamento di quei condizionamenti. Per fare qualche esempio partiamo dal concetto di *totalità*, intorno al quale questi studiosi e pensatori si sono spesso drammaticamente scontrati. Per alcuni infatti la grande letteratura, e soprattutto il romanzo, è quella che si dimostra capace di rappresentare secondo modalità modernamente epiche la totalità sociale, mentre per altri la grande letteratura, e soprattutto la lirica, è quella che si concentra sul frammento, contrapponendolo a una totalità sociale perce-

pita come oppressiva e alienante. Il maggiore rappresentante del primo filone è senz'altro l'ungherese György Lukács (1885-1971), il maggior rappresentante dell'altra è il filosofo tedesco Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969). Quel che li accomuna è un *habitus* mentale prescrittivo e cioè la tendenza a valutare o svalutare un testo a seconda che esso corrisponda o meno a un paradigma estetico prestabilito. In questo le loro teorie assomigliano più a poetiche, del tutto simili a quelle proposte in quegli stessi anni dalle Avanguardie. Ma ad accomunarli è anche il presupposto secondo cui la grande arte, diversamente dall'arte minore o commerciale – che però non sarebbe "vera" arte – parla sì del mondo, ma sempre in chiave contrastiva e problematica.

Questo vale la pena ricordarlo anche per riscattare l'idea di realismo che aveva il filosofo ungherese da alcune semplificazioni: per lui il grande romanziere non si limita certo a "riflettere" passivamente la realtà, come molti gli hanno rimproverato, bensì «cerca di scoprire e ricostruire la celata totalità della vita» (Lukács, 1920, p. 53), e cioè ristabilisce quei nessi tra le parti e il tutto che inevitabilmente sfuggono al comune individuo immerso nel flusso caotico della società capitalistica. In definitiva Lukács riprende originalmente alcuni geniali spunti di Aristotele e anche perciò le sue idee sono state trascurate da quando sono prevalse poetiche e teorie avverse alla mimesi, e tuttavia esse continuano a essere feconde. Si pensi a quanto ha scritto Mario Varga Llosa nel saggio che introduce la grande opera collettiva che Franco Moretti ha curato e dedicato alla civiltà del romanzo: «la specializzazione conduce all'incomunicabilità sociale, alla frammentazione dell'insieme degli esseri umani in insediamenti o ghetti culturali di tecnici e specialisti», mentre «una conoscenza totalizzante e in presa diretta dell'essere umano, oggi, si trova soltanto nel romanzo» (Vargas Llosa, 2001, pp. 4-5). Resta tuttavia inaccettabile il rifiuto pregiudiziale di Lukács nei confronti degli scrittori cosiddetti modernisti. Si sente che i suoi giudizi dipendono da un partito preso estetico e non da un'analisi oggettiva: «Flaubert confonde la vita con la vita quotidiana del borghese medio. Questo preconcetto [...] non smette di deformare soggettivamente il rispecchiamento letterario della realtà impedendogli di essere così ampio e adeguato come dovrebbe» (Lukács, 1936, p. 302). Ma il preconcetto in verità è di Lukács che non accetta che si possano dare modi diversi da quello epico di afferrare la totalità sociale. Secondo il filosofo colui che in pieno Novecento si dimostrava ancora capace di quella «ampia» visione epica era Maksim Gor'kij, uno scrittore tutto sommato

di secondo piano; e comunque come negare che attraverso le visioni deformate, frammentarie ed estranianti di autori quali Flaubert, Joyce e Kafka noi ci facciamo un'idea molto più perspicua di come è cambiata la moderna condizione umana tutta?

Discorso opposto ma complementare possiamo fare per Adorno. Anche per lui la vera arte contesta l'ordine del mondo, ma lo fa solo se e quando promuove una visione negativa dello stato di cose esistente, in antitesi alle ideologie ottimistiche dominanti. Se queste ultime mirano a trasformare il diverso nell'identico, nel sempre-uguale, ecco che l'arte autentica dovrà essere non-identica, e cioè *dissonante*, irritante, altrimenti sarebbe cattiva arte e promuoverebbe l'alienazione degli uomini. Come già i formalisti russi anche Adorno fa dunque dipendere il valore estetico dalla carica di infrazione e provocazione rispetto ai codici artistici dominanti. Questo può essere vero per l'arte romantica e post-romantica, ma non riesce a spiegarci la suprema eccellenza di tante opere che pure furono prodotte in apparente sintonia con i poteri e i codici vigenti (si pensi a Virgilio, Raffaello, Racine, Mozart ecc.). E nemmeno ci spiega l'evidente bellezza di alcuni prodotti della cultura di massa, verso cui Adorno ha in serbo solo aristocratico disprezzo, anche e proprio perché li ritiene puramente convenzionali. Nell'uno e nell'altro caso sarebbe meglio adottare l'idea che l'artista originale può anche essere colui che invece che negare e trasgredire sa *rimotivare* originalmente quanto eredita da codici e tradizioni precedenti (si veda cosa Saba ha saputo fare con l'abusata «rima fiore amore», o i Beatles con l'usurata forma canzone). Ma c'è una ragione più decisiva per mettere in questione la concezione estetica di Adorno: il suo evidente fastidio per quanto c'è di edonistico nell'arte, anche nella più dissonante. Secondo lui infatti il piacere che un testo ci procura, inevitabilmente ci lega al mondo, ci rende più disposti ad accettare il cattivo ordine che lo regge. Anche per questo rifiutava la dimensione catartica dell'arte, il suo potere di conciliazione e sintesi. Dimentica però così che le consonanze che caratterizzano la grande arte derivano dalla sua capacità spesso scandalosa di rivelare segrete affinità e simmetrie tra quelle polarità che la logica, il buon senso e le ideologie vorrebbero tenere separate, e cioè derivano dalla capacità di farci scoprire analogie sorprendenti tra la Legge e il Desiderio, tra il Bene e il Male, Noi e gli Altri, l'Amore e l'Odio ecc. È anche e proprio per questo che l'arte ci piace: perché rivela corrispondenze là dove pensavamo ci fossero solo incompatibilità. Adorno resisteva ai piaceri che queste consonanze ca-

tartiche inducono ed è con spirito in buona sostanza puritano e iconoclasta che giunse provocatoriamente a sostenere che non si sarebbe più dovuto fare poesia dopo Auschwitz, perché ciò avrebbe significato servirsi delle vittime per fare «opere d'arte gettate in pasto al mondo che le ammazzò» (Adorno, 1968, p. 103). Eppure Paul Celan (1920-1970) ha scritto grandissima poesia dopo e su Auschwitz, ed è indubbio che essa ci arreca piacere. Ma allora bisognerebbe aggiungere che è un piacere che viene dalla conoscenza, dal senso euforico che deriva dal provare a dare un senso anche all'orrore, a penetrarlo e articolarlo, non cedendogli l'ultima parola.

Un altro teorico che ha molto influenzato la critica marxista è stato il filosofo tedesco Walter Benjamin (1892-1940; cfr. PAR. 4.4). Il suo concetto più noto è quello di *allegoria*. L'opera dove venne per la prima volta enunciato si intitola *Il dramma barocco tedesco* (1928). In essa Benjamin ha contrapposto l'allegoria al simbolo. Quest'ultimo infatti è inteso (e denunciato) da Benjamin come coincidenza di immagine e senso, come espressione di una totalità conciliata e armonica, come bella e ingannevole apparenza. È interessante notare che Benjamin era qui in contrasto con altri filosofi di ispirazione marxista suoi contemporanei. Herbert Marcuse (1898-1979) per esempio riteneva sì che le belle apparenze dei simboli artistici fossero ingannevoli se confrontate con le ingiustizie del mondo reale e però pensava che esse evocassero e facessero valere contro l'inclemenza dello stato di cose esistente le esigenze di felicità, giustizia, solidarietà che toccherebbe poi agli uomini realizzare (cfr. Marcuse, 1965, pp. 43-85). E sulla stessa lunghezza d'onda era Ernst Bloch (1875-1977) secondo cui la grande arte "serena" induce speranza nel futuro perché funziona come «uno splendore riflesso, una stella dell'anticipazione e un canto di consolazione, una strada di casa attraverso le tenebre» (Bloch, 1918, p. 131). Nell'arte allegorica invece, secondo Benjamin, «la falsa apparenza della totalità si spegne» (Benjamin, 1928, p. 182) e contenuto e forma si scindono irreparabilmente: essa contrasta perciò con un'arte simbolica che anticipa positivamente la felicità. I drammaturghi barocchi sembrano infatti alludere a una trascendenza assoluta che però resta fuori portata: quei loro paesaggi di rovine, morte e lutto rimandano vanamente a irraggiungibili significati metafisici, a una totalità che non è più possibile ricomporre. Ne risulta che tra immagini allegoriche e senso si apre «un abisso»: quelle infatti «propon*gono* agli occhi dell'osservatore la *facies ippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio originario.

La storia in tutto ciò che ha fin dall'inizio d'immaturo, di sofferente, di malato, si imprime in un volto, anzi in un teschio» (ivi, p. 202). Detto altrimenti: «col loro perenne alludere sempre ad altro» (ivi, p. 239) tali immagini presuppongono tutte una domanda di significato trascendente, cui però non viene mai data risposta. Occorre a questo punto ricordare che Benjamin era stato fortemente influenzato dalla mistica ebraica e si richiamava a una idea di lingua originaria dove le cose corrispondevano ai nomi. Quell'unità si sarebbe poi spezzata, ma essa corrisponderebbe a un'ineliminabile esigenza nostalgica e insieme utopica dell'umanità. Ora, mentre il simbolo è ingannevole perché suggerisce che è possibile recuperare, sia pure a tratti, tale unità nel presente, l'allegoria, in questa personalissima visione, è più vera perché se frustra questo nostro bisogno nello stesso tempo lo mantiene vivo, e cioè mantiene viva l'esigenza di una trascendenza da ritrovare però allora in una storia redenta dal male. Se è vero che le idee di Benjamin circa il dramma barocco risultano a tutti gli effetti poco difendibili sul piano critico-filologico, è altresì vero che esse prendono tutto il loro valore se pensiamo alle *allegorie vuote* di Kafka e di altri scrittori coevi. Le storie dello scrittore praghese, in effetti, hanno tutta l'apparenza di parabole che si propongono a noi quasi imponendoci di decifrarle, ma di fatto poi restano opache, elusive, enigmatiche. È in questo senso che l'allegoria di Benjamin è stata recuperata in una prospettiva marxista: il mondo ippocratico, desolato, assurdo di Kafka ma anche di Beckett, sarebbe la trasfigurazione di una società capitalistica che funziona a vuoto. In altre parole queste opere mettono in scena la ricerca del senso e il suo inevitabile scacco. Mentre però per Lukács quei testi si ispiravano a una visione nichilistica e si rendevano complici e condiscendenti nei confronti dell'irrazionalità sociale circostante, per altri critici – in Italia soprattutto Romano Luperini e la sua scuola che non a caso si è riunita intorno a una rivista che si intitola "Allegoria" – la domanda di senso che si manifesta in quelle opere rivela una potente istanza critico-utopica, spingendoci a fondare un altro senso, alternativo a quello religioso. Molte interessanti letture di testo in controtendenza rispetto a un marxismo tradizionale sono state rese possibili grazie a questa originale impostazione. Quel che forse si potrebbe e vorrebbe obiettare agli intelligenti continuatori come ai critici ortodossi di Benjamin è la troppa enfasi posta sul concetto di senso e complementarmente di non-senso. C'è in questa enfasi un residuo di pensiero metafisico che in effetti caratterizza il pensiero di Benjamin e che fa di lui un pensatore mistico-profetico, più che un marxista e un materialista. Troppo spesso, in effetti, quando si parla delle opere cosiddette moderniste si fa uso di parole come *infondatezza, disordine, assurdità, caos* ecc. Se davvero esse ci comunicassero solo questo, alla lunga sarebbero prevedibili e noiose. Quel che si dovrebbe invece dire è semmai che in Kafka e Beckett convive una pluralità di sensi relativi a tante situazioni esistenziali e umane specifiche: l'attesa, la colpevolizzazione, il senso di vergogna, l'adeguamento a condizioni estreme, l'angoscia senza oggetto ecc.

Un altro critico e teorico che, pur non essendo marxista, ha sostenuto con forza che la letteratura ha una relazione mimetica ma contrastiva con il mondo è stato il russo Michail M. Bachtin (cfr. PAR. 3.5). Il concetto-chiave in questo caso è quello di *carnevale*, che per Bachtin più che un fenomeno storico è un principio o un modo di concepire il mondo alternativo a quello rappresentato dalle culture dominanti. Se queste ultime sono da lui concepite come autoritarie e repressive il carnevale tenderebbe a rovesciare, sia pure per un tempo limitato, le gerarchie, e a dare voce alle ragioni del corpo, della vita, della libertà. Di questo spirito carnevalesco il romanzo moderno, che in effetti è un genere eminentemente anti-gerarchico e polifonico, si sarebbe fatto l'erede. L'intuizione di Bachtin è felice anche e proprio perché mette l'accento sulle valenze intrinsecamente ribelli della letteratura che un certo marxismo ortodosso tende a sottovalutare. Resta però da chiedersi se il carnevale sia un modello congruo per dare conto anche solo del genere romanzesco, o se non si dimostri troppo parziale. Non solo infatti il carnevale di Bachtin resta un fenomeno storicamente poco determinato, esso viene anche sempre celebrato come contropartita di una serietà invariabilmente omologata alla repressione e comunque ritenuta aprioristicamente rigida e mortifera. Ne deriva che il critico esalta i testi dove si manifesterebbe lo spirito carnevalesco e polifonico (cfr. Dostoevskij) e svaluta quelli dove esso mancherebbe (e questo sarebbe il caso di Tolstoj). Bachtin dunque, come già Adorno, Lukàcs e Benjamin, adotta *un modello pieno invece che vuoto*, un modello interpretativo cioè che prescrive quali siano le caratteristiche che, a seconda che siano presenti o assenti, renderebbero un'opera valida o no (il carnevalesco per Bachtin, la totalità per Lukács, la dissonanza per Adorno, l'allegoria per Benjamin). In questo essi si comportano diversamente da Auerbach, che, pure prediligendo gli autori e testi che infrangono la separazione degli stili, è poi sempre stato capace di va-

lorizzare gli straordinari risultati ottenuti dagli autori che, come per esempio Racine, invece la rispettano. Ma il suo resta il caso rarissimo di un critico novecentesco poco "demoniaco", e cioè di un critico che non ha mai sacrificato in nome di una teoria prestabilita il rispetto per la specificità e complessità di ogni singolo testo. E tornando a Bachtin: forse che non ci possono essere trasgressioni di tipo serio? Il critico russo per esempio esalta Sancio Panza e depreca «l'idealismo di Don Chisciotte, un idealismo isolato, astratto e necrotizzato» (Bachtin, 1965a, p. 28). Ora, a parte che il riso non è sempre dalla parte della sovversione e che anzi è spesso vero il contrario (i bizzarri, gli strani, i disadattati sono sovente ridicolizzati in nome delle norme vigenti), va poi ricordato che se «l'idealismo astratto» di Don Chisciotte risulta comico non perciò è meno affascinante: è lui il personaggio-modello del romanzo moderno, che in definitiva è un genere fondamentalmente serio, perché si basa sulla possibilità di trattare in modo problematico e anche tragico le esistenze di uomini comuni che per secoli erano state rappresentate solo in chiave comica.

Diversamente da Lukács, Adorno, Benjamin e Bachtin molta altra critica di ascendenza marxista, invece che valorizzare gli aspetti oppositivi e dissonanti dell'arte, ha mirato a rivelare sintonie oggettive tra l'opera e la società. È questo sostanzialmente il caso di Antonio Gramsci (1891-1937), un politico comunista che si è però spesso occupato di letteratura. Va subito riconosciuto che il suo concetto di *egemonia culturale* è originale perché non è riducibile alle dinamiche del puro dominio di classe, ma può essere descritto come un processo di perpetua transazione e negoziazione tra i ceti dominanti e quelli subalterni. È con questo spirito che Gramsci, diversamente da Lukács e Adorno, si occupò con curiosità e finezza anche di cultura popolare e di massa, e per esempio del romanzo d'appendice, poliziesco, nero, rosa ecc., anticipando così alcune tendenze della critica tardo-novecentesca (soprattutto il filone dei cosiddetti Cultural Studies anglosassoni e statunitensi). È anche grazie a Gramsci che è possibile comprendere come anche una canzone leggera o un film commerciale o un programma televisivo, nel mentre veicolano istanze egemoniche, non possano non dare spazio a quelle contro-egemoniche, magari anche solo per depotenziarne la carica eversiva. E tuttavia si può ritenere che è un limite dell'impostazione gramsciana la tendenziale riduzione del discorso artistico a puro fenomeno politico-culturale, leggibile solo sullo sfondo dell'incessante lotta per la conquista del consenso ideologico. E

questo limite emerge soprattutto allorché a essere presi in esame sono i cosiddetti classici. La fruizione individuale di un grande romanzo non è descrivibile solo in termini di educazione intellettuale e politica ma prevede attitudini di abbandono, piacere e disinteresse che necessariamente eccedono gli eventuali intenti egemonici dello scrittore. Gramsci per esempio ha ragione a scrivere che nei *Promessi Sposi* l'autore dimostra un'attitudine *paternalistica* di «condiscendente benevolenza» verso il popolo (Gramsci, 1929-35, p. 896), ma enfatizzando questo aspetto trascura l'enorme potenziale critico del romanzo di Manzoni, che un altro studioso marxista, Cesare Cases (1920-2005), colse benissimo scrivendo che il paternalismo di Manzoni «è così animato da sete di giustizia e da orrore dell'oppressione, che se non è democratico è pure rivoluzionario» (Cases, 1956, p. 32). E per rendersene conto basti qui ricordare l'episodio dove si racconta della monacazione forzata di Gertrude: esso ha una tale forza di demistificazione verso gli abusi e le violenze mentali commesse ai danni di coscienze ingenue che a distanza di quasi due secoli è ancora capace di renderci diffidenti verso tutte le possibili operazioni di controllo ed egemonia psicologica e spirituale sull'altro.

Se Gramsci praticava una critica centrata sulle intenzioni autoriali, Lucien Goldmann (1913-1970) ne praticava una più centrata sul testo. Secondo questo critico rumeno-francese esisterebbe infatti un'*omologia* tra il testo, la visione del mondo che esso veicola, e un certo gruppo sociale di cui l'autore di quell'opera fa parte. In questo senso la visione del mondo giansenista espressa da Pascal e Racine sarebbe in definitiva l'espressione di un soggetto trans-individuale, quale fu la *noblesse de robe* durante il regno di Luigi XVI (cfr. Goldmann, 1955). Questa impostazione, anche se non rende conto sufficientemente della capacità del classico di emanciparsi dai suoi condizionamenti storico-sociali e di coinvolgere generazioni di lettori sempre futuri, permette il superamento del paradigma biografico e meccanicistico che spesso ritroviamo in altri critici marxisti. Applicando questo metodo potremmo per esempio dire che tutti gli "ingenui" e i "selvaggi" che l'aristocratico Voltaire evoca per criticare le istituzioni dell'*ancien régime* altro non sono, in definitiva, che le controfigure del cittadino del Terzo Stato, del borghese, di qualcuno cioè che si sentiva estraneo a casa sua.

Sulla stessa linea di Goldmann s'è mosso Frederic Jameson (n. 1934) di cui qui ricordiamo il concetto-chiave di *inconscio politico*. Per Jameson, che si ispira largamente al filosofo Louis Althusser (1918-1990), non

c'è una struttura profonda e una sovrastruttura superficiale, come pretenderebbe una certa vulgata marxista, bensì la Struttura (o la Necessità o la Totalità) è una «causa assente», immanente a ciascuno dei suoi modi di essere, «non essendo una parte del tutto o uno dei livelli, bensì l'intero sistema dei rapporti tra quei *livelli*» (Jameson, 1981, p. 38). L'inconscio politico coincide in buona sostanza con questa «causa assente» che, un po' come la divinità dei mistici, è dappertutto e in nessun luogo. Come per Freud, infatti, anche questo inconscio di tipo sociale non ha una consistenza oggettiva, «non è accessibile alla nostra rappresentazione» (ivi, p. 55), e tuttavia si deve supporre che esso permei tutte le manifestazioni umane. Se vogliamo questa causa assente/presente può essere concepita come un grande e unico processo, anzi come un'"avventura", quella del genere umano tutto, che attraverso la lotta di classe tenderebbe alla liberazione dal bisogno, all'affermazione di un mondo non più scisso tra oppressori e oppressi. In questa prospettiva di lunghissimo periodo ecco che tutte le manifestazioni culturali possono essere intese come tentativi di trovare soluzioni immaginarie a quelle aporie sociali e umane che ereditiamo dal passato e che ieri come oggi chiedono di essere risolte: «è nello scoprire le tracce di questo racconto ininterrotto, nel riportare alla superficie la realtà rimossa di questa storia fondamentale che la dottrina di un inconscio politico trova la sua giustificazione fondamentale» (ivi, p. 20). Di qui il senso di attualità che possono rivestire ideologie sorpassate o antiche dispute teologiche e filosofiche: sarebbero tutti tentativi parziali di risolvere un conflitto che è ancora *il nostro*. In questo amplissimo contesto le «risoluzioni immaginarie» che sono le opere letterarie svolgono prima di tutto funzione di contenimento e dunque di mistificazione delle contraddizioni sociali, ma testimoniano anche del bisogno di venire a capo di quelle contraddizioni, e dunque di una contro-spinta utopica tesa a «conquistarsi un regno della Libertà da un regno della Necessità» (*ibid.*). Si tratta di una visione grandiosa e suggestiva, ma si deve osservare che poi Jameson insiste soprattutto a individuare nei testi letterari, per esempio i romanzi di Conrad, «strategie» tese a «rimuovere le realtà indesiderate» (ivi, p. 269) e a «riaddestrare» i lettori «per la vita nel sistema di mercato» (ivi, p. 291).

In fondo quel che non convince mai del tutto in queste analisi è la poca attenzione per quanto c'è di coinvolgente, esaltante, liberatorio nelle esperienze di lettura. Perplessità simili suscitano anche certe drastiche prese di posizione di Franco Moretti (n. 1950), secondo il quale «la funzione "pedagogica", "realistica"» della letteratura «con-

siste nell'addestrarci inavvertitamente nell'opera incessante di mediazione e composizione», nello spingerci «a trovare un *modus vivendi*, un aggiustamento tra spinte contrastanti», nel «cercare di convincerci che questo mondo è il migliore dei mondi possibili» (Moretti, 1987, p. 49). Su un altro fronte, ma secondo una logica analoga, gli psicologi cognitivisti pensano che «la finzione narrativa è un'arcaica tecnologia di realtà virtuale specializzata nella simulazione di problemi umani» (Gottschall, 2012, pp. 74-5), e nella loro immaginaria soluzione. Ora se è vero che l'opera letteraria ci mette davanti a contraddizioni a cui nella realtà fatichiamo a fare fronte, è discutibile che essa funzioni sempre come una sorta di "simulatore di volo" che ci istruisce su come gestire e risolvere quei problemi. In realtà sarebbe più giusto dire che nel testo letterario sono compresenti istanze pro-sociali (favorevoli all'ordine costituito) e simultaneamente anti-sociali (avverse a quell'ordine): dovunque l'interprete decida di porre l'accento sarebbe poi importante che non perdesse di vista l'altra faccia di quella contraddizione vivente costituita dall'opera d'arte.

Che è invece quel che spesso accade anche in alcuni recenti approcci critici di lontana o prossima derivazione marxista. Ci riferiamo qui soprattutto ai Postcolonial Studies e ai Cultural Studies e ad altri analoghi Studies (su questo cfr. CAP. 11). Questi studi sono stati influenzati da Foucault e dal suo concetto monologico e unitario di *discorso* o *episteme*, secondo cui esisterebbe un'omologia tra tutti i saperi in una data epoca. Una volta che un'*episteme* si è affermata non si può pensare fuori e contro di essa. Il che pone subito un problema: se i soggetti non possono pensare fuori e contro il discorso dominante, come si può passare da una *episteme* all'altra? E come è possibile criticarla o anche solo descriverla? In altre parole quel che manca a Foucault è il senso della storia come processo, come prassi umana complessa e plurale, tesa continuamente a modificare lo stato di cose esistente. Il successo esorbitante che ha avuto il suo pensiero anche negli studi letterari (Carlo Ginzburg ha parlato di una «sciocca idolatria»: cfr. Pallares-Burke, 2002, p. 209), ha fatto sì che spessissimo si analizzino i testi esclusivamente in chiave di logiche di potere (si veda per esempio l'enorme insistenza sul concetto di *biopolitica*), trascurando sempre più i potenziali giocosi, festosi ed eversivi di quei testi. Ora, il concetto di *orientalismo* elaborato dal maggiore ispiratore degli studi post-coloniali, il palestinese Edward Said (1935-2003), nel libro intitolato *Orientalism* (1978), si ispira largamente al paradigma foucaultiano. Per Said, infatti,

l'orientalismo non è un'ideologia ma appunto un discorso, e dunque esso non rappresenta (magari deformandola) una qualche realtà data, bensì la costruisce, la inventa (così come per esempio, per Foucault, la scienza occidentale ha inventato la follia). La conseguenza è che di un discorso, diversamente da un'ideologia, non si può dire che sia falso o vero, in quanto esso stesso si costituisce come un dispositivo che stabilisce quali sono le regole per giudicare la verità o falsità di qualsiasi proposizione (cfr. Foucault, 1971, p. 12). Va da sé che se si pongono così le cose non è possibile pensare agli studi orientalisti come a un campo variegato dove magari a un discorso dominante si contrappongono dei contro-discorsi. Sempre restando dentro questa logica, non sembra esistano dei meta-criteri di validazione o falsificazione esterni alla *episteme* dominante. Vengono dunque a mancare le basi per poterla criticare legittimamente. Ma a Said non faceva certo difetto il *pathos* umanista della denuncia e della verità ed è anche grazie ai suoi studi che è stata avviata una demistificazione radicale di quei pregiudizi e cliché che hanno impedito all'Occidente di vedere l'Altro in tutte le sue forme (cfr. anche Todorov, 1989).

Ma l'obiezione principale che si può muovere a Said e a coloro che si sono ispirati a Foucault negli studi letterari è che sembrano non distinguere tra testi poetici e testi saggistici o scientifici e così trascurano l'idea che la letteratura possa contraddire i saperi costituiti e proporsi come il controcanto di quelli. D'altra parte, se la consonanza tra letteratura e saperi dominanti fosse totale, non ci spiegheremmo perché leggiamo ancora con piacere e interesse i racconti dell'imperialista Kipling, mentre tutta la pubblicistica filocoloniale prodotta tra Otto e Novecento oggi ci risulta illeggibile. Perciò non possiamo condividere quanto scrive il critico decostruzionista americano Jonathan Culler (n. 1944): «la Bibbia non deve essere letta come un testo poetico o narrativo ma come un testo potentemente e influentemente razzista e classista» (Culler, 1984, p. 1328). Chiediamoci: è con questo spirito che leggiamo *Il libro di Giobbe*? Certo, quel testo magnifica una Divinità terribile, e ci insegna che in definitiva il soggetto è destinato a soccombere davanti alle superiori potenze divine, naturali o storiche, ma come non vedere che nello stesso tempo afferma il diritto dell'uomo di protestare contro quelle potenze, di non piegarsi passivamente e silenziosamente ad esse? E si direbbe che qualunque spiegazione che ancori troppo l'arte al suo sostrato culturale e sociale deve fare i conti con la questione insuperabile che ha posto una volta Marx a proposito dell'*epos* greco:

la difficoltà non consiste nel comprendere che l'arte e l'epos greci sono connessi con determinate forme di sviluppo sociale. La difficoltà sta nel fatto che essi suscitano tuttora in noi un godimento artistico e in un certo senso sono ancora considerati norma e modelli ineguagliabili (Marx, 1857-58, p. 36).

Obiezioni simili possono essere sollevate a proposito dei Cultural Studies, soprattutto nella loro versione statunitense conosciuta anche come New Historicism (a questo proposito cfr. PAR. 13.4). Consideriamo per un momento lo statunitense Stephen J. Greenblatt (n. 1943), forse il più brillante tra questi studiosi, che teorizza e pratica il continuo confronto ma anche l'equiparazione tra i testi letterari e altri testi, anche i più disparati: sermoni, trattati, canzoni, spettacoli di piazza, e perfino manufatti, capi di abbigliamento ecc. L'idea suggestiva è che la verità dei primi si ricava solo dal confronto con i secondi. Per comprendere meglio una pièce di Shakespeare occorre, secondo Greenblatt, essere capaci di ascoltare le tante altre voci che in essa risuonano. Diversamente dai critici marxisti classici lo studioso non fa mai riferimento a forze o realtà materiali, come per esempio quelle economiche, sociali o naturali, ma solo ad altri testi, letterari o meno, tanto che per lui si può parlare di una visione pantestualista. Si prenda un suo saggio avvincente ed esemplare, *Invisible Bullets: Renaissance Autorithy and Its Subversion* (1988), dedicato all'*Enrico IV* di Shakespeare. Ebbene, esso si concentra soprattutto su una relazione sulle credenze religiose dei pellerossa, stilata da Thomas Harriot, avventuriero coloniale e poi matematico e astronomo. Harriot spiega che per sottomettere gli indigeni alla fede cristiana ha giocato d'astuzia facendo loro credere che il suo Dio poteva intervenire nelle loro vite, e spacciando per soprannaturali accadimenti del tutto naturali. Greenblatt osserva poi che Harriot a sua volta sta applicando le teorie di Machiavelli sull'uso politico della religione, e che dunque dentro la sua relazione risuonano i testi di quello. Ne deduce che Harriot sta pericolosamente evocando energie di tipo critico-sovversivo, e con ciò demistificando la sua religione e il potere che a quella religione si appoggia. In realtà però quella di Harriot sarebbe soprattutto un'operazione di contenimento di quelle energie sovversive da lui stesso evocate: si tratta, infatti, pur sempre di assoggettare con una macchinazione quelle popolazioni al cristianesimo e ai suoi rappresentanti. Quel che insomma Harriot fa lo fa *ad maiorem gloriam* di Dio e del re. È in questo senso che Harriot illuminerebbe il testo di Shakespeare. Infatti, il protagonista dell'*Enrico IV*,

il principe crede al trono Hal, *usa* anche lui Dio per dare legittimità a un potere che eredita da un padre usurpatore, e soprattutto lo usa (giurando il falso in suo nome) per ingannare con una promessa di perdono e poi uccidere coloro che gli si erano ribellati. Shakespeare dunque ci rivela audacemente i comportamenti machiavellici del monarca, e in questo è certamente sovversivo, ma poi, proprio come Harriot, contiene gli spunti oggettivamente sovversivi della pièce, riconoscendo che il nuovo re ha fatto tutto ciò "a fin di bene". L'analisi di Greenblatt è di grande interesse e finezza e non si può non apprezzare come egli sappia manovrare i concetti di *sovversione e contenimento*, e come dimostri che le due istanze sono sempre compresenti. Casomai risulta problematica l'attitudine "livellante" dello studioso che non sottolinea abbastanza la differenza di statuto tra i testi di Harriot e di Shakespeare, e così sottovaluta che mentre il primo evoca sì delle energie sovversive ma lo fa in modo del tutto inconsapevole e strumentale, nel poeta quelle energie vengono consapevolmente rappresentate come terribili e affascinanti. Ancora una volta insomma occorre decidere dove intendiamo porre l'accento: sul potenziale sovversivo del testo o su quello di contenimento? È evidente che nel caso del testo shakespeariano l'accento dovrebbe cadere sulla forza demistificante e disturbante di esso, che non a caso, a differenza del testo di Harriot, era e resta fortissima: i pubblici moderni possono infatti benissimo sostituire al Dio di Hal altri valori sacri (democrazia, diritti umani ecc.) a cui spesso oggi anche i potenti più cinici si richiamano per giustificare le loro imprese. E d'altra parte che la lettura di Greenblatt rischi di essere parziale lo dimostra la sua totale indifferenza verso colui che per i pubblici di allora come di oggi è il vero protagonista della pièce e cioè Falstaff. Non è un caso: Greenblatt come quasi tutti i rappresentanti degli studi culturali e come tutti coloro che sono stati influenzati da Foucault è ossessionato *dalla questione del potere*. È per questo che il suo eroe è Hal e non Falstaff, che nel testo incarna le ragioni del piacere, del gioco, dello spirito.

Molto prossimi agli studi di Greenblatt sono quelli ispirati da Pierre Bourdieu (1930-2002), un sociologo che ha avuto una grande fortuna nella critica letteraria degli ultimi trent'anni. Anche Bourdieu, come Greenblatt, crede che ogni discorso derivi il suo valore e significato dal *mercato* dentro cui funziona e dalle posizioni di prestigio e potere che gli autori di quei discorsi assumono in esso. Fondamentale per Bourdieu è la nozione di *campo*, che per lui corrisponde a «una rete o

configurazione di relazioni oggettive tra posizioni» (Bourdieu, 1992, p. 66). In ogni campo ci sono poi specifiche "poste in gioco", materiali e simboliche, oggetto di competizione tra i vari agenti, e specifiche convenzioni che regolano tale competizione, spesso date per scontate e percepite come naturali dai partecipanti. Guido Mazzoni (n. 1967) nel suo libro *Sulla poesia moderna* (2005) ha usato Bourdieu per dare conto di come i vari gruppi poetici si sono scontrati per ottenere posizioni di dominio dentro il campo letterario:

> Nell'età del talento individuale, l'opera dei poeti riflette i campi di forze sovraindividuali di cui gli autori fanno consapevolmente o inconsapevolmente parte. Ogni scrittore sceglie (o più spesso è scelto) da una famiglia poetica; adotta certi temi e certe forme solo perché questi temi e queste forme vengono legittimati da una tendenza di moda; cerca di distinguersi dagli autori simili per conquistare un'identità riconoscibile e un prestigio sicuro; combatte contro i poeti di altre famiglie per difendere le proprie scelte e legittimare il proprio destino (Mazzoni, 2005, p. 241).

C'è molto di vero in questa analisi: si pensi soltanto alla spietata concorrenza che si sono fatte le varie avanguardie poetiche e letterarie tra Otto e Novecento. C'è però da domandarsi se questa descrizione dei fenomeni letterari non riduca le produzioni dei singoli scrittori a pure operazioni strategiche, a scelte di campo che il singolo compirebbe schierandosi con l'uno o l'altro dei vari *schieramenti* poetici. Bisogna insomma chiedersi se sia possibile immaginare che alcuni prodotti del pensiero umano, elaborati certamente nel contesto di dinamiche di interesse e potere, possano poi proporsi a un tipo di attenzione disinteressata, che li consideri cioè come validi "in sé". Se è vero che un testo poetico (così come, d'altra parte, un teorema matematico) corrisponde anche a un investimento simbolico sul mercato per ottenere profitti in termini di prestigio e *distinzione* (concetto-chiave di Bourdieu), è altresì vero che, soprattutto sul lungo periodo, dovremmo voler e poter valutare il suo eventuale valore "assoluto" (proprio come facciamo con i teoremi matematici). Con il che ritorniamo alla questione del giudizio di valore che per quanto liquidata da molti teorici si ripresenta alla maniera di un fastidioso ritorno del represso.

Negli ultimi anni del Novecento e nei primi del nuovo millennio gli studi di tipo culturale si sono letteralmente moltiplicati – si pensi tanto per fare dei nomi ai Media Studies, ai Queer Studies, alla Things

Theory, alla geocritica e a tantissimi altri – ma se qui rinunciamo a darne conto non è solo per ragioni di spazio, è anche perché in realtà essi si interessano sempre meno di definire che *cosa sia la letteratura*, e invece la usano insieme ad altri tipi di testi al fine di ricavare spunti e informazioni circa questioni di tipo politico-culturale più generale, come per esempio un mutamento di paradigma di pensiero, la condizione femminile o gay, il rapporto che intratteniamo con gli spazi e le cose ecc. Non stiamo affatto dicendo che queste ricerche non producano risultati interessanti, consapevoli come siamo che un testo può essere collocato dentro molteplici serie o reti di senso, e che a seconda di quella che sceglieremo ci concentreremo su aspetti diversi di esso. Un linguista per esempio può studiare un testo in relazione a certi usi (individuali o collettivi) delle congiunzioni o dei tempi verbali; uno storico del libro può considerarlo come testimonianza di certe pratiche editoriali; oppure lo si può studiare come esemplificativo di una certa ideologia ecc. A seconda della prospettiva che adotteremo *vedremo* cose diverse. In questo senso possiamo dire che esistono ed esisteranno approcci letteralmente infiniti alla "cosa" che chiamiamo testo poetico. Non c'è niente di male in questo: quel che qui vogliamo affermare è però che tra tutti questi approcci se ne dà uno che lo tratta come realtà autonoma e specifica, e cioè che crede che esista e che sia radicato profondamente tra gli uomini un modo (e un bisogno) di "usare" il testo per il puro piacere di farlo, per il piacere di giocare con esso, di trasportarsi immaginariamente in esso, coinvolgendosi e identificandosi, prendendo momentaneamente per vere le sue finzioni. È questa per noi la dimensione che chiamiamo con qualche approssimazione *letteraria* ed è di essa che qui ci occupiamo. Se dunque trascureremo questi altri approcci è perché per quegli studiosi il testo poetico vale sempre più come *un documento tra gli altri*, da utilizzare dentro ambiti e interessi di ricerca di tipo antropologico, filosofico, sociologico, politico ecc., mentre per noi esso può essere considerato come una realtà speciale e autonoma.

Chiudiamo invece questo paragrafo con un breve *excursus* dedicato agli studiosi che hanno preso posizione contro l'idea che i testi possano rappresentare la realtà. I termini-chiave a questo proposito sono *significante e significato*: se per il linguista Ferdinand de Saussure (1857-1913) essi sono inscindibili, per questi critici i significanti sono autonomi e non rimandano a nessun significato o referente, bensì sempre e solo ad altri significanti. Il che tradotto nei termini

della teoria del racconto significa che là dove uno credeva di trovare la mimesi (la referenza) trova invece il codice, la convenzione, la *doxa*. Inevitabilmente a essere criticato per primo è stato il concetto di *verosimiglianza*. Come ha scritto una volta Genette: «il racconto verosimile è dunque un racconto le cui azioni corrispondono come altrettante applicazioni o casi particolari a un corpo di massime riconosciute come vere dal pubblico a cui esso si rivolge» (Genette, 1969, p. 48). Per Philippe Sollers (n. 1936), che ha ripreso ed estremizzato il ragionamento di Genette, declinandolo in chiave politico-sociale, «la nozione di *realtà* è essa stessa una convenzione e un conformismo» (Sollers, 1968, p. 236). Roland Barthes, a sua volta, parlerà di *effetti di realtà* (cfr. Barthes, 1968), e cioè ancora una volta di artifici che si fanno passare per natura al fine di condizionare i lettori e far loro prendere per inevitabili certe concatenazioni di fatti o azioni. In fondo siamo dalle parti della critica di Platone alla mimesi, che per il filosofo greco come per Barthes e Derrida sarebbe da ritenersi copia di una copia. Solo che mentre per il filosofo greco la realtà *vera* da qualche parte esiste, per i secondi no, tutto è copia e però manca l'originale – è sempre con questo spirito che il sociologo Jean Baudrillard (1929-2007) ha sostenuto che nella civiltà telematica dietro alla realtà virtuale non esiste più nessuna realtà "reale". Ne deriva che per questi critici antimimetici le storie tendono sempre a ingannarci e cioè a dare ordine e consistenza a una realtà che non ha né consistenza né tanto meno ordine. D'altra parte già Sartre scriveva: «Ma bisogna scegliere: o vivere o raccontare [...]. Quando si vive non accade nulla. Le scene cambiano, le persone entrano ed escono, ecco tutto. Non vi è mai un inizio. I giorni si aggiungono ai giorni, senza capo né coda, è un'addizione interminabile e monotona» (Sartre, 1938, p. 59). Più in generale si dirà che questi critici adottano, per poterla poi liquidare, un'idea estremistica della referenza, un'idea cioè secondo cui essa sarebbe possibile solo se si desse perfetta corrispondenza tra le parole e le cose (cfr. Prendergast, 1986, p. 69). In realtà però nessun teorico della mimesi ha mai creduto che esistano scritture che "presentano" i fatti *tali e quali sono*: tutti sono più o meno consapevoli che i poeti *rap*-presentano i fatti, che dunque li selezionano, li compongono, li ricreano. D'altra parte già per Aristotele la *mimesis* è sempre e comunque *poiesis*, e cioè appunto *costruzione di un ordine che non esiste in natura*, di un *mythos*, di una trama che connette i fatti in un "tutto" organizzato che ha «un inizio, una fase mediana e una conclusione» (Aristotele, *Poet.* 1450b).

Solo che mentre per Aristotele questo potere «configurante» (Ricoeur) o «modellizzante» (Paduano) della *poiesis* stava dalla parte di una reazione e si direbbe di una protesta umana contro la pura fatticità del mondo (cfr. Paduano, 2013, p. 104), per i critici anti-mimetici essa ha solo un valore accomodante, consolatorio e sta dunque dalla parte della falsificazione e della malafede.

Ha scritto a tal proposito Paul Ricoeur (1913-2005): «Il racconto mette della consonanza là dove vi è soltanto dissonanza. In tal modo, il racconto dà forma a ciò che è informe. Ma allora la messa in forma mediante il racconto può destare il sospetto di inganno» (Ricoeur, 1983, p. 119). È per questo che molti di questi teorici hanno celebrato tipi di scrittura – per esempio lo *stream of consciousness* – che in qualche modo sfiderebbero le strutture preposte a organizzare e contenere il disordine e l'eterogeneità. Se però consideriamo il flusso di coscienza di Molly alla fine dell'*Ulisse* ci accorgiamo che è quanto di più costruito si possa immaginare: Joyce non ci mette a confronto con il disordine, ma semmai con un'immagine mimetica (e perciò configurante) del disordine. Anche in questo caso ci troviamo davanti a un compromesso: sì, certo, i discorsi poetico-mimetici svolgono anche la funzione pratica di illuderci, di renderci più sopportabile la vita, la società, il mondo, ma ci rendono contemporaneamente più capaci di sottrarci al dominio della pura datità dell'esistere e del tempo sequenziale e irreversibile, perché «comporre l'intrigo vuol già dire far nascere l'intellegibile dall'accidentale, l'universale dal singolare, il necessario o il verosimile dall'episodico» (Ricoeur, 1983, p. 73).

E si consideri che le prese di posizione avverse alla mimesi e alla referenza sviluppate dentro l'ambito della critica letteraria hanno avuto importanti ricadute anche fuori da essa. Come dimostra un noto aforisma di Jacques Derrida (1967, p. 227: «non c'è nulla fuori dal testo»), esse mettono in questione l'idea stessa che con le parole si riesca a conoscere la realtà. Si pensi per esempio a come la fortuna del concetto di *fiction* abbia condotto molti a sostenere che narrare sia sempre comunque fingere (dove *fingere* equivarrebbe a *ingannare*). Lo storico e filosofo statunitense Hayden White (n. 1928), per esempio, in un articolo significativamente intitolato *The Historical Text as Literary Artifact* (1974) sostiene che i racconti storici sono «finzioni verbali, i cui contenuti sono più inventati che trovati, e le cui forme hanno molto più a che fare con la loro controparte letteraria che con la scienza» (White, 1974, p. 42). Ora, se è vero che anche lo storico *racconta*, ciò

non toglie che il suo mira a essere, diversamente da quello prodotto dai romanzieri, un *racconto vero*, e che perciò deve produrre delle prove. Polemizzando proprio con Derrida il filosofo John R. Searle (1930) ha scritto: «Non è un'obiezione a una teoria della finzione dire che questa non divide nettamente la finzione dalla non-finzione», infatti «una distinzione non lo è di meno se prevede che si diano casi poco determinabili, marginali, divergenti» (Searle, 1983, p. 78). Mentre per questi studiosi vale l'opposto: siccome la distinzione tra vero e falso è spesso problematica e aperta a revisioni e correzioni allora essa viene ricusata come insussistente: nessun discorso è vero, nessun discorso è falso. Fino ad arrivare al paradosso secondo cui *ogni e qualsiasi discorso è finto e cioè letterario* (o viceversa). Il che significa ancora una volta forzare un'intuizione ragionevole: una cosa, infatti, è dire che i fatti ci vengono sempre mediati dalle parole (vero) e un'altra che essi non esistano al di fuori dalle parole (falso).

D'altra parte è opinabile anche l'idea che i discorsi finzionali non siano *veri*. Essi hanno sì una referenza nulla (non è mai esistita nessuna Madame Bovary) ma, come ha scritto sempre Paul Ricoeur, «la sospensione della referenza, nel senso definito dai criteri del discorso descrittivo, è la condizione negativa perché venga liberato un modo più radicale di referenza» (Ricoeur, 1975, p. 301). Se dunque il discorso descrittivo aspira a una verità denotativa, quello *fictional* aspira a una verità metaforicamente esemplificativa, per dirla con il filosofo Nelson Goodman. *La metamorfosi* di Kafka non si riferisce certo a una qualche realtà o fatto osservabile, ma è evidente che rimanda a tante possibili situazioni e condizioni di perdita della dignità, di emarginazione e vergogna, siano esse dovute alla malattia, all'invecchiamento, al declassamento, al pregiudizio ecc. Se molti di noi possono riconoscere come vera una trama tanto irreale, è perché tutti prima o poi possiamo diventare e sentirci diversi e soli come Gregor. Questo è in poche parole il contenuto di verità del racconto ed è perciò che esso ci impressiona così tanto: *de te fabula narratur*. Ma è ragionevole pensare che tutti i testi che consideriamo classici lo siano per la loro capacità di suggerire verità generali a partire da casi particolari ed emblematici, verità che però non possono mai essere del tutto separate dalla specificità di questi ultimi, nonché dal modo peculiare con cui se ne parla: nessun discorso astratto sulla condizione alienata dell'uomo moderno può mai avere lo stesso impressionante impatto che ha il racconto di Kafka letto da cima a fondo.

6
La centralità del testo

Accennando al potere che hanno le trame, e anzi le parole, sul lettore rispetto al messaggio che esse veicolano, siamo ritornati alla questione da cui eravamo partiti: la centralità del testo e la sua forma o organizzazione interna per una qualunque teoria che voglia provare a dire che cosa è la letteratura. Quel che ci resta da fare ora è di specificare quali sarebbero quegli "aspetti formali" che ci costringono a concentrarci sul testo in quanto tale, a valorizzare la sua funzione poetica a discapito delle altre funzioni.

Ebbene, la risposta più frequente è che il testo letterario è significativamente caratterizzato dallo *stile*. Così la pensavano per esempio Spitzer e Proust, secondo cui a uno stile artistico corrisponde una *visione* originale del mondo, e di qui il valore dell'opera. Più recentemente Genette, sulla scia di Goodman, ha potuto scrivere che «lo stile è la funzione esemplificativa del discorso, in quanto opposta alla sua funzione denotativa» (Genette, 1991, p. 93). Sarebbe dunque esso a far sì che il testo esprima qualcosa di più di quel che enuncia sul piano denotativo o referenziale. C'è indubbiamente qualcosa di giusto in questa intuizione, e tuttavia la nozione di stile come criterio per definire il fenomeno letterario si rivela in definitiva insufficiente, perché riguarda solo il piano, pur importantissimo, dell'*elocuzione* e trascura temi e trame che non sono studiabili *sub specie* stilistica. È sempre Genette a stabilirlo quando scrive che lo stile «si fa sentire a un livello che non è quello dell'invenzione tematica né quello della disposizione d'insieme, bensì quello dell'elocuzione, cioè del funzionamento linguistico» (ivi, p. 114). Jean Molino gli fa eco quando scrive che «lo stile di Balzac, non è nei suoi personaggi o intrighi [...] non è in ciò che ha da dire, ma nel modo in cui lo dice», e cioè «nelle sue parole, nelle sue frasi» (Molino, 1994, p. 251). Il che pone qualche problema al comune lettore che sente che la peculiarità e grandezza di Balzac ha a che fare anche con i suoi temi, con i suoi personaggi, con i suoi intrighi e più in generale con la sua potente *immaginazione*. Che non è riducibile solo al suo stile di scrittura. D'altra parte, se si considera solo lo stile, non sempre è afferrabile la qualità poetica di un testo. Ci sono scritture "bianche", come per esempio quella di Camus o Robbe-Grillet, che quasi non si discostano dal linguaggio ordinario. Non è

dunque solo nello stile che, secondo noi, va ricercata la valenza letteraria di testi come quelli.

C'è però un'alternativa allo stile, e i teorici strutturalisti come Todorov (n. 1939) e Genette l'hanno esplorata: la dimensione *figurale* del testo. In un suo articolo del 1967 intitolato *Tropi e figure* Todorov scrive che «un discorso senza figure è un discorso interamente trasparente e perciò stesso inesistente», ed è solo quando «appare la figura, disegno apposto su questa trasparenza», che noi possiamo «cogliere il discorso in sé stesso e non soltanto in quanto mediatore del significato». Va da sé che nel campo figurale rientrano le figure di stile, ma che esse non lo esauriscono. Comunque, «tutti gli enunciati linguistici si situerebbero nello spazio tra questi due poli»: da una parte ci sarebbe «il discorso trasparente», quello «che non serve che a "farsi capire"», e dall'altra quello «opaco il quale è così ben coperto da disegni e da figure che non lascia vedere niente al di là» (Todorov, 1967, p. 102). Ora, mentre il discorso trasparente coinciderebbe con il discorso referenziale, quello figurale coincide con quello letterario. Todorov concede forse troppo alla concezione autoreferenzialista là dove scrive che il discorso opaco «non rinvierebbe a nessuna realtà», ma risulta comunque convincente l'idea che si tratti di una questione di dosaggi, e che l'attribuzione di un testo all'uno o all'altro campo non è sempre evidente e inequivocabile, situandosi ognuno di essi lungo un *continuum* – è interessante che un ragionamento simile lo faccia lo storico dell'arte Erwin Panofsky (1892-1968) a proposito di quei manufatti che, concepiti per essere degli «apparecchi» o dei «veicoli di comunicazione», vengono lavorati in modo così fine che «l'interesse per l'idea trova un contrappeso nell'interesse per la forma, quando essa non è del tutto sopraffatta da questo»; anche in tal caso «non è possibile [...] definire il momento preciso in cui un veicolo di comunicazione o un apparecchio comincia ad essere un'opera d'arte» (Panofsky, 1940, pp. 14-7). Todorov insomma ci aiuta a porre la questione della letterarietà di un certo testo in termini *relativi*, *sfumati*, *quantitativi* invece che assoluti. Non solo, il suo modo di impostare la questione ci conforta nel ritenere che né il criterio istituzionale né quello immaginario siano discriminanti: non è vero cioè che idealisticamente (o nominalisticamente) ci sia letteratura solo quando uno sa e vuole fare letteratura, ma non è nemmeno vero che ci sia letteratura solo quando si dà «sospensione volontaria dell'incredulità» (Coleridge). Un certo testo magari è stato scritto con intenti funzionali e descrittivi (si pensi

a lettere, diari, saggi ma anche alla pubblicità), e tuttavia può poi rivelare oggettive, intrinseche "qualità estetiche" corrispondenti a un certo tasso di figuralità nella elocuzione, disposizione, invenzione. Sarebbe proprio quest'ultimo a caratterizzare il testo come letterario (e si ricordi qui che Jakobson come esempio di un messaggio dove la funzione poetica è dominante porta uno slogan politico: «I like Ike»; cfr. Jakobson, 1960, pp. 190-1).

Resta comunque problematica la questione della *riducibilità della figura*. Come già nel caso dello stile, infatti, anche la figura è stata tradizionalmente concepita in termini di scarto rispetto a una norma, o a un supposto grado zero del discorso che si potrebbe ogni volta ricostruire. Sappiamo però che non sempre questo è possibile, e che anche quando la riduzione riesce spesso il risultato è deludente. Si prenda come esempio dell'insofferenza contro questa impostazione la reazione di André Breton (1896-1966) contro un critico che aveva provato a ridurre al grado zero le folgoranti metafore del poeta Saint-Pol-Roux: «vi si leggeva: *L'indomani di un bruco in tenuta da ballo* vuol dire "farfalla". *Mammelle di cristallo* vuol dire: "una caraffa" ecc. No, signore, *non vuol dire*. Rimettete la vostra farfalla nella vostra caraffa. Quel che Saint-Pol-Roux ha voluto dire, siate certo che l'ha detto» (Breton, 1927, p. 248). Ora, possiamo sì contro-obiettare a Breton che se qualcuno dovesse davvero prendere alla lettera le due metafore ne mancherebbe il senso, ma dobbiamo dargli atto che le parafrasi citate sono del tutto insoddisfacenti e non rendono conto dello straordinario effetto che producono in noi quelle immagini. Qui Breton è in consonanza con Benedetto Croce (1866-1952) secondo cui non è possibile separare forma e contenuto (su questo cfr. PAR. 1.3): «chi separa intuizione da espressione, non riesce mai più a congiungerle» (Croce, 1902, p. 12). Ed è in consonanza con tutti coloro che si sono proclamati avversi a ogni operazione di analisi e interpretazione razionale del testo letterario, in quanto lesiva della peculiare natura di quest'ultimo.

Un contributo interessante e imprevisto è venuto da Sigmund Freud (1856-1939) ma per lungo tempo non venne accolto e nemmeno preso in considerazione dalla critica letteraria. Freud, in effetti, nel suo libro sui motti di spirito distingue tra un contenuto e una forma del motto, e dimostra che se si vuole dare conto dell'effetto comico non si può prescindere da quest'ultima; una volta parafrasato un motto non fa più ridere: «il [suo] carattere arguto è andato perduto nella trasposizione» (Freud, 1905, p. 15). Come si vede, in un certo senso Freud è d'accordo

con Croce e con tutta la linea dell'autonomia del bello: *il testo, nella sua materialità e letteralità, è insostituibile*, e non appena lo si manomette la sua incisività dilegua. Una tale consapevolezza non porta però Freud a concludere che le riformulazioni del senso implicito del motto siano inutili, poiché esse ci rendono possibili osservazioni interessanti di vario genere, che, senza naturalmente sostituirsi al testo, possono rendercelo più intelligibile e godibile (si prenda a questo proposito la straordinaria analisi di un motto popolare, quello del salmone con la maionese: cfr. Freud, 1905, pp. 97-9). Certo, questi commenti, diversamente dal motto vero e proprio, *non sono letteratura*, ma non per questo li considereremo chiose inutili e pedanti, essi infatti, come sosteneva Edgar Wind «intensificano la nostra percezione e il nostro piacere estetico». Freud credeva di parlare solo del motto di spirito, ma di fatto stava dicendo qualcosa che ha un grande valore generale per tutti quanti studiano la letteratura (e i motti a loro modo ne fanno parte) e per quanti vogliano provare a ricavare senso da essa invece che limitarsi a esprimere un giudizio di valore fine a sé stesso, inappellabile e non argomentato: mi piace/non mi piace, è bello/è brutto, è poesia/non è poesia. Concludiamo dunque che vale sempre la pena di ricondurre un discorso figurale a un qualche significato di base, sia pure per via approssimativa; ma come fare poi a rendere ragione di quel sovrappiù di senso che lo caratterizza e che nessuna parafrasi o commento può rendere?

È stato Genette a proporre una definizione che a questo fine può esserci molto utile; secondo lui, infatti, la distinzione tra discorso figurale (letterario) e discorso trasparente (puramente referenziale o denotativo) equivarrebbe a quella tra discorsi *aventi o non aventi un'alternativa virtualmente percepita*: «Il fatto retorico comincia là dove posso paragonare la forma di questa parola o di questa frase a quella di un'altra parola o di un'altra frase che avrebbero potuto essere usate al loro posto e che esse, in un certo senso, sostituiscono» (Genette, 1966, pp. 191-2). Altrimenti detto, e semplificando al massimo, se diciamo «nave» o «ti amo» non abbiamo un'alternativa virtualmente percepita; se invece diciamo «vela» o «non ti odio», si capisce «vela» ma anche «nave», si capisce «non ti odio» ma anche «ti amo». Occorre insistere: non è che si intende un'espressione figurale alla lettera (il che vorrebbe dire mancarne totalmente il senso), ma non è neanche che si mette un'espressione "al posto" di un'altra (il che sarebbe riduzionista); c'è come l'idea di *qualcosa e qualcosa d'altro, di due significati che in qualche modo arrivano insieme, vengono recepiti necessariamente*

insieme. Si consideri ancora la metafora: si direbbe che la sua efficacia dipende dal gioco sottile e vertiginoso di similarità e differenza tra i domini accostati. Non si tratta dunque di una meccanica traduzione (come per esempio negli indovinelli) ma di un continuo va-e-vieni tra un piano e l'altro, e cioè di un movimento letteralmente *infinito* che presuppone nel fruitore una perpetua revisione e messa a punto cognitiva. E questo non vale solo per la metafora o per le singole figure costituite da poche parole, ma per figure di tutti i tipi e dimensioni, e anche al limite per testi interi, come romanzi e racconti: narrandoci una certa specifica vicenda essi suggeriscono pur sempre una sorta di significato secondo o, per meglio dire, una pluralità coerente di significati secondi. Ne consegue che se Gregor Samsa, protagonista della *Metamorfosi* di Kafka, ci rappresenta l'uomo emarginato, solo, umiliato e vergognoso, contemporaneamente Samsa è *proprio* l'insetto, l'immondo scarafaggio che è diventato. Sono come due punti di vista che interagiscono e continuamente si influenzano e modificano, componendo infine un significato unico. Ed è proprio secondo questa logica che il critico e teorico marxista Pierre Macherey (n. 1938), opponendosi all'idea che il significato di un testo risiederebbe (come un tesoro nascosto) in una qualche recondita profondità, ha scritto: «il significato [di un'opera] sta *nella relazione tra l'implicito e l'esplicito*, non in una o l'altra parte di questo steccato» (Macherey, 1966, p. 87; corsivo nostro). Non si tratta dunque di negare che ci sia un implicito e un esplicito, un comparante e un comparato, un contenuto e una forma, si tratta di lavorare sulla *relazione* tra quelle due dimensioni.

È interessante notare che qualcosa del genere sostengono alcuni studiosi cognitivisti; pensiamo soprattutto a Gilles Fauconnier (n. 1944) e Mark Turner (n. 1954), che hanno teorizzato il *conceptual blending*, un'operazione che combina in modo per lo più inconscio due "pacchetti" di significato per crearne un terzo nuovo, che però non corrisponde alla somma dei primi due, ma appunto è qualcosa di più e di diverso (cfr. Fauconnier, Turner, 2002). L'esempio più classico di integrazione concettuale è ovviamente quello della metafora, ma Turner esamina anche il meccanismo della *parabola*, intesa come modalità narrativa secondo cui una vicenda viene raccontata nei termini di un'altra (per esempio: la vita individuale nei termini di un viaggio). Ma si direbbe che tutte le figure stanno sotto il segno del *conceptual blending*, tanto che per Turner la mente dell'uomo è essenzialmente una *literary mind*, e cioè non una mente che funziona secondo la logica

binaria dei computer, ma stabilendo nessi imprevisti tra ambiti anche lontani, categorizzando il mondo secondo mappe cognitive multiple, diverse per ogni individuo (cfr. Turner, 1996).

Mentre siamo convinti che questi nuovi studi possono fornirci un'essenziale cornice per dare un fondamento cognitivo-neurale al metodo retorico, non crediamo che possano sostituirsi ad esso per descrivere operativamente come funziona il linguaggio letterario. Crediamo semmai che per dare conto della dimensione *blended* del significato letterario sia più utile un confronto tra approccio retorico e approccio logico. Che è proprio quanto hanno fatto i neo-retorici del cosiddetto Gruppo μ, che nella loro *Retorica generale* (1970) fanno uso di una terminologia logica quando scrivono che se si considerano «due oggetti, per differenti che siano, è sempre possibile [...] trovare una classe limite tale che i due oggetti vi possano figurare insieme, ma siano o restino separati in tutte le classi inferiori» (Gruppo μ, 1970, p. 162). Ecco dunque che, almeno potenzialmente, qualunque oggetto x può essere equiparato a qualunque oggetto y sulla base di un unico tratto simile che renda possibile l'appartenenza a una comune classe logica. Infatti, quando scatta una metafora forte non si tratta solo di una somiglianza parziale ma di un'identità, secondo cui *x è y*; il che dal punto di vista logico è scandaloso: la metafora «fa un uso della copula che il logico giudica illecito, perché "essere" in questo caso significa "essere" e "non essere"» (ivi, p. 201). Ne possono risultare le più magiche equivalenze tra aspetti della realtà che solitamente pensiamo come distinte e distanti. Se noi sentiamo che certe "pazze" metafore barocche o surrealiste sono "vere" nonostante la loro patente illogicità è perché l'uomo non pensa solo secondo la logica aristotelica, ma anche secondo una logica *altra*, e anzi secondo un'anti-logica che invece che distinguere tende ad assimilare, che là dove c'è una differenza coglie una somiglianza e anzi un'identità. È forse sulla base di questa anti-logica, descritta dallo psicoanalista cileno Ignacio Matte Blanco (1908-1995) nel suo *Inconscio come insiemi infiniti* (1975), che si rendono pensabili i *conceptual blendings*, tutti i nessi e le omologazioni (sorprendenti e pregnanti) di realtà diverse di cui è capace la «mente letteraria». E se nella vita pratica e nel discorso funzionale l'invadenza di questa altra logica provoca errori, distorsioni, confusioni che la società censura, nel discorso letterario essa diventa una straordinaria risorsa, che ci rende possibile tentare esperimenti di pensiero logico-illogici vietati ai discorsi cosiddetti rigorosi.

Ma se i conti possono anche tornare con testi punteggiati di microfigure quali la metafora, essi ci tornano meno quando analizziamo testi che almeno apparentemente ne sono quasi sprovvisti. Ci imbattiamo allora nelle stesse aporie che avevamo riscontrato per lo stile di Camus e Kafka, scrittori a bassissima intensità metaforica. Si tratta allora forse di superare la visione delle figure retoriche come figure che riguardano soprattutto piccole estensioni di testo (metafora, ossimoro, metonimia ecc.), e dunque di *spostarsi dalle micro- alle macrofigure*. Se compiamo questa operazione ecco che allora potremo considerare come un'unica figura grandi porzioni di testo e al limite un'opera presa nella sua interezza: ci sono per esempio dei testi illuministi che possono essere rettamente intesi solo se li consideriamo nella loro totalità in chiave di spostamento freudiano (a suo modo una figura retorica). Essi infatti parlano dall'inizio alla fine di religione maomettana ma in realtà stanno parlando della religione cristiana (cfr. Orlando, 1982). Il discorso perciò potrebbe al limite essere assolutamente privo di metafore, ossimori, iperboli ecc. ma restare comunque *tutto* figurale, così che solo tenendo a mente questo senso secondo lo potremmo comprendere. Crediamo tra l'altro che qualcosa del genere valga per tutte quelle opere, non solo letterarie, che adottano la tecnica del collage, del *ready-made* o del *cut-up*, e cioè adoperano materiale grezzo (linguistico o d'altro tipo) preso di peso dalla realtà ma per fargli significare tutt'altro (si pensi ancora alla trasfigurazione del banale di cui parla Danto). Nessun criterio stilistico o microfigurale potrebbe dare conto di fenomeni del genere.

Ma non basta dire questo, occorre forse (e sarebbe la mossa più audace) prendere in considerazione, oltre alle figure dell'*elocutio*, quelle altre figure che già la retorica classica, con Quintiliano e Cicerone, prevedeva, relative alla *dispositio* e all'*inventio*. Pertengono alla disposizione per esempio le «figure del racconto» studiate da Genette, che riguardano proprio il modo in cui un autore organizza e ordina le parti di un racconto (si pensi solo al caso dell'analessi e della prolessi). E anche in questo caso si può ipotizzare che sia sempre possibile ricostruire a quale significato di base rimandi una figura della disposizione, se ha ragione Pascal a ricordarci che «le parole diversamente ordinate *fanno un senso diverso*, e i sensi diversamente ordinati fanno effetti differenti» (pensiero 23; corsivo nostro). Ancora del tutto inesplorate ci appaiono invece le figure dell'*invenzione*, ma non perciò possiamo non considerarle.

Ritorniamo a Kafka. Ebbene, se è vero che il suo discorso è poco figurale sia a livello di elocuzione che di disposizione, lo è moltissimo a livello di invenzione. Si pensi soltanto a come nel *Processo* lo scrittore colleghi la Legge, il Tribunale e i Giudici con luoghi come sgabuzzini, soffitte, cantine, scale di servizio, sottoscale ecc.: non c'è niente nel mondo reale e nelle nostre conoscenze che connetta necessariamente queste due serie, eppure nel mondo di Kafka esse sono sistematicamente associate. In altri casi potremo avere invece delle accentuazioni o "messe in rilievo" di certi aspetti o parti del mondo. Nelson Goodman, per esempio, a proposito della pittura scrive che «molte differenze tra ritratti di Daumier, Ingres, Michelangelo, Rouault, dipendono dall'accentuazione di certi aspetti. Ciò che vale come messa in rilievo è, naturalmente, un allontanamento dall'importanza relativa accordata ai singoli aspetti del mondo usuale del nostro vedere quotidiano» (Goodman, 1978, p. 12). Si tratta nell'uno come negli altri casi di *figure*, intendibili cioè solo perché costituiscono scarti rilevanti e significativi rispetto al «nostro vedere quotidiano» (così come esso viene usualmente codificato), e che come tali rimandano a un possibile grado zero che è compito dell'interprete provare a ricostruire. Ma viene da dire che tutti gli scrittori inventivi stabiliscono nessi originali tra campi del reale, ed è a questi nessi semantici diversi dal senso comune che ci riferiamo quando parliamo del *mondo* di Poe, di Dostoevskij, di Dickens, di Joyce ecc. E non a caso Proust parla per i grandi artisti di *visione* del mondo, senza però riferirsi a una *Weltanschauung* come nel caso di filosofi e ideologi: «perché lo stile dello scrittore, come il colore del pittore, è una questione non di tecnica ma di visione» (Proust, 1927, p. 250). D'altra parte è solo se pensiamo in termini di *inventio* che potremo concepire meglio un testo letterario come unitario e coerente (le figure dell'elocuzione risultano infatti molto più varie ed eterogenee), ed è sempre su questa base che lo distingueremo con certezza da un testo non-letterario: un trattato di meccanica potrà al limite presentare tante figure dell'elocuzione (metafore, litoti, metonimie ecc.), ma non conterrà figure di invenzione che sono per loro statuto idiosincratiche e perciò squalificherebbero definitivamente qualunque pretesa di rigore e oggettività avanzata da quel testo. Da un punto di vista logico più che cronologico questa «visione» o, per dirla con Goodman, «versione del mondo», precede la stesura del testo poetico, anche se poi è solo dal testo che possiamo ricavarla per induzione. Se finalmente decidessimo di valorizzare il piano dell'invenzione cesseremmo di

celebrare la "bella scrittura" come l'unico criterio possibile per giudicare il valore di uno scrittore: Svevo o Tozzi o Moravia scrivevano forse "peggio" di D'Annunzio ma non per questo erano meno grandi. E questo appunto perché la loro originalità è soprattutto di tipo inventivo più che elocutivo, non dipende tanto da come scrivono, parola dopo parola frase dopo frase, ma da come "ritagliano" il mondo (e questi ritagliamenti possiamo coglierli solo se abbandoniamo il livello microfigurale). D'altra parte questa nuova consapevolezza ci spiega perché le grandi opere, diversamente da quanto sostengono i propugnatori del dogma dell'intraducibilità, possono essere lette e comprese anche in una lingua diversa da quella originaria: se infatti l'elocuzione può subire danni rilevanti, questo non accade certo per la disposizione e l'invenzione che si mantengono pressoché inalterati nel passaggio da un idioma all'altro.

Lo studio delle figure dell'*inventio* può inoltre avvalersi ancora una volta dell'approccio neuroscientifico. Secondo l'autorevole proposta di Gerald Edelman (1929-2014) infatti ogni individuo, rispondendo agli stimoli dell'ambiente in cui vive con l'attivazione di specifiche mappe e reti neurali, costruisce una propria e unica *immagine di mondo*, che implica peculiari organizzazioni e categorizzazioni delle percezioni e delle esperienze: il che ci permette di dire che esistono tanti mondi quanti sono gli individui (cfr. Edelman, 2004). Ora, la letteratura, come sosteneva Proust, è appunto «la rivelazione [...] della differenza qualitativa che c'è nel modo come ci appare il mondo, differenza che, se non ci fosse l'arte, resterebbe il segreto eterno di ciascuno» (Proust, 1927, p. 250). In altre parole, grazie alle poesie e ai romanzi, ma anche alle storie che ci raccontiamo oralmente e quotidianamente, si colmano le distanze che ci sono tra gli individui, possiamo entrare e uscire dai mondi degli altri e confrontarli con il nostro, condividendo le rispettive solitudini e sentendoci parte di un'umanità che, nella sua varietà, è unica.

Se si decidesse di optare per questa concezione allargata della figuralità, ecco che una possibile risposta alla domanda da cui siamo partiti («che cos'è la letteratura?») sarebbe la seguente: *sono letterari quei discorsi intensamente figurali che perciò devono essere letti come polivalenti in quanto convivono in essi molteplici significazioni* (molteplici, ma non infinite o indeterminabili). Come si vede, attraverso le definizioni di Jakobson, Todorov, Genette, dei retorici di Liegi, nonché di alcuni neuroscienziati, ci siamo avvicinati a un'idea di letteratura molto più estesa

di quella canonica, se è vero che tutti, chi più chi meno, fanno uso di figure, e cioè di un linguaggio dove il senso oscilla, dove ci è possibile negare e insieme affermare, credere e non credere, dire qualcosa per dire altro, e insomma sfuggire al dominio di quel principio di non contraddizione secondo cui una certa proposizione è vera o falsa, *tertium non datur*. Quest'ultima messa a punto ci permette di prendere una posizione netta rispetto ai tre fondamentali criteri che avevamo inizialmente prescelto come decisivi per definire il fenomeno letterario: l'istituzionale, l'immaginario, il formale. Ora, se il criterio formale (figurale) è alternativo a quello istituzionale (si fa infatti letteratura anche al di fuori delle sue sedi canoniche), risulta invece inscindibile da quello immaginario, da quello cioè che implica la «sospensione volontaria dell'incredulità». Infatti, anche solo enunciando una metafora o un'ironia noi cominciamo a fare *come se* le cose non fossero quel che sono. Insomma, allorché giochiamo creativamente con la lingua facciamo letteratura anche se non lo sappiamo, perché appunto ci emancipiamo, almeno in parte, dalla logica e dal principio di realtà. D'altra parte è questo statuto intrinsecamente figurale e finzionale – o «transizionale», per dirla con lo psicoanalista Donald Winnicott (1896-1971) – del discorso letterario che ci spiega una delle caratteristiche più affascinanti ma anche più disturbanti di esso: se il testo poetico da una parte ci veicola verità importanti e addirittura scandalose sul nostro mondo, dall'altra proprio perché ce le presenta in modo indiretto e inverificabile esso le rende anche evanescenti, sfuggenti, difficili da fissare (simili in ciò ai sogni). Analizzando alcuni singoli motti di derivazione popolare (si ricordi ancora la straordinaria analisi del motto del salmone con la maionese) come di alcuni capolavori assoluti (si veda la sua analisi dell'*Edipo re* di Sofocle) Freud ci ha rivelato come i testi letterari ci dicano sul nostro mondo cose interessanti e anche terribili senza che però noi ce ne rendiamo mai del tutto conto, o comunque senza che ne dobbiamo trarre tutte le conseguenze, trattandosi appunto in definitiva solo di giochi, di "cose non vere", di piacevoli illusioni, e mai di proposizioni e deduzioni perfettamente coerenti o di istruzioni per l'uso della realtà. Il punto è che solo a questo prezzo, solo al prezzo di non essere mai presa (troppo) sul serio, la letteratura può suggerirci quelle verità. È per questo che essa non può né cambiare il mondo né mantenerlo nel suo assetto attuale ma solo testimoniare di quel che non è e pure potrebbe essere.

Resta comunque che se esprimersi figuralmente è un bisogno umano universale, allora la letteratura è dappertutto, è un po' come l'aria

che respiriamo: la ritroviamo nel racconto appassionante che ci fa un amico, in un gioco di parole azzeccato, in una spiritosaggine. Ecco perché essa non è di competenza esclusiva dei critici, ed ecco perché non è vero che sia necessariamente collusa con i poteri e le ideologie dominanti. Essa corrisponde a un bisogno di provare comunque ad articolare quanto nelle nostre esperienze recalcitra a essere espresso secondo classificazioni e concetti chiari e netti e perciò minaccia di restare muto e inconoscibile. Un'immagine icastica che ci viene in mente all'improvviso e riesce a gettare luce su sensazioni vaghe o oscure è letteratura perché estende almeno un poco il dominio della conoscenza sull'inarticolato. Secondo questa visione la letteratura è, almeno potenzialmente, di tutti perché comunque tutti la possono fare e godere, anche quando non ne sono consapevoli. Questo naturalmente non toglie che ce n'è di grande valore, di poco valore o di nessun valore. Solo che, in questa visione, i testi eminenti, i classici, altro non sono se non la punta di un enorme iceberg la cui base è fatta dai tantissimi discorsi figurali e inventivi che gli uomini si scambiano nella vita quotidiana.

Concludiamo questa *Introduzione* prendendo dunque partito per una concezione anti-sublime, estesa e diffusa (o esplosa) della letteratura, che ci avvicina almeno in parte ai teorici del postmodernismo e a quelli della decostruzione. Contemporaneamente però ci facciamo sostenitori di un pensiero letterario forte in quanto crediamo che nei discorsi a vario titolo definibili come efficacemente poetici siano iscritte delle importanti contro-verità sulle nostre vite individuali e collettive, contro-verità che testimoniano insuperabilmente della nostra natura mai del tutto adattata alle realtà naturali e sociali. In altre parole i testi, proprio perché si sottraggono all'obbligo di una significazione univoca, recano informazioni importanti su aspetti poco elaborati e sempre ambivalenti della condizione umana, aspetti di cui nessun altro discorso unilaterale (religioso, scientifico, ideologico, politico ecc.) riesce a dare conto in modo così incisivo. Insomma la letteratura del presente e del passato continua a essere una possibilità straordinaria di conoscenza, oltre che di piacere, solo che si sappia interrogarla. In questo senso siamo convinti che, benché poco considerata nel sistema dei saperi contemporaneo, sia ancora essenziale la funzione di mediazione dell'interprete, e cioè di colui che si è specializzato nello studio delle opere d'arte. Il critico è infatti la persona che, impegnandosi a rispettare la costitutiva e fragile alterità e ambiguità dell'opera, ne può

dischiudere i significati, enunciandoli discorsivamente affinché divengano materia di riflessione e discussione per tutti (cercando appunto di rendere un po' più esplicite quelle verità oblique ed evanescenti che essa veicola). In definitiva crediamo che essenzialmente *solo il testo possa spiegare sé stesso*; questa funzione esplicativa non può invece essere compiutamente svolta da paradigmi (di tipo filosofico, sociologico, psicologico ecc.) che si sovrappongano dall'esterno e a cui sempre più spesso si fa ricorso trasformando romanzi e poesie in esemplificazioni di verità precostituite. Solo un interprete capace di ascoltare e far parlare un'opera può dunque provare a esplicitarne le conoscenze che essa indirettamente veicola. Ciò non toglie però che per svolgere queste interpretazioni "oggettive" occorra adottare un punto di vista, una chiave di lettura forte. Se aveva ragione Novalis a pensare che «le teorie sono reti: solo chi le butta pesca», allora conviene che esse non abbiano maglie troppo larghe e lasche. Con ciò prendiamo posizione contro un tipo di critica irresponsabilmente eclettica, che mescola disordinatamente tante possibili ipotesi e suggestioni (l'heideggerismo con il decostruzionismo e la psicoanalisi; Benjamin con Lacan, Bachtin, Said ecc.) e preferiamo qualunque critica che chiarisca le sue ipotesi di fondo e i suoi obiettivi, rendendosi perciò falsificabile. Proprio per questo, e senza nulla togliere alle critiche specifiche che muoviamo ad alcune teorie, ci teniamo a fare professione finale di agnosticismo: non importa se la prospettiva prescelta sarà di tipo storico-sociale, psicoanalitico, *gender*, *queer*, intertestuale, stilistico, post-coloniale ecc., l'importante è che poi ci si sottometta il più possibile alla logica intrinseca del testo. Fiduciosi come siamo che anche l'opera più ambigua sia comunque coerente, scommettiamo che là dove gli interpreti saranno capaci di rispettare l'alterità del testo, quelle interpretazioni si riveleranno, pur nella loro diversità, complementari e compatibili. Arricchiranno un poco la nostra comprensione del testo e dunque anche del mondo.

Riferimenti bibliografici

ADORNO TH. W. (1952), *Wagner*, prefazione e cura di M. Bortolotto, Einaudi, Torino 2008.

ID. (1968), *Note sulla letteratura 1961-1968*, Einaudi, Torino 1979.

AUERBACH E. (1936), *Giambattista Vico e l'idea di filologia*, in Id., *San Francesco Dante Vico*, Editori Riuniti, Roma 1987, pp. 53-65.